DÜNDEN BUGÜNE CAZ

ERDAL GÖKSOY

AHTAPOT
MÜZİK
KİTAPLARI

DÜNDEN BUGÜNE CAZ

ERDAL GÖKSOY

AHTAPOT Müzik Kitapları'nı Hil Yayın ve Kıyı Yayınları çıkartıyor.
Pek hızlı gitmiyor Ahtapot'un yayıncılığı (ilk kitabımız *BREL*'i 86 sonunda görenler bilir, şimdi sene 88). Çünkü bunlar sevdikçe uğraştığımız, uğraştıkça sevdiğimiz kitaplar.
Biraz "yayıncılık oynuyor"uz belki, ama bir yandan da müziğe olan borcumuzu ödemeye çalışıyoruz, gerçekten çok şey borçluyuz ona.
Kitabı dizen Doğan (Gökhan Matbaası), baskısını yapan Yunus ve Cafer (Gümüş Matbaası), ciltleyen Cihan (Dostlar Mücellithanesi) ve kapağı birlikte hazırladığımız grafiker dostumuz Mehmet, bu kitabın "fena olmadığı" görüşündeydi.
Umalım, siz de bu sevgi bağını okuyucu olarak güçlendirirsiniz.

DÜNDEN BUGÜNE CAZ

ERDAL GÖKSOY

AHTAPOT
MÜZİK
KİTAPLARI

Binbirdirek Sokak No: 5/3, Cağaloğlu-İstanbul/527 79 21

Katkılarından ötürü
sayın Esin Gülseli'ye
teşekkür ederim.
E.G.

İÇİNDEKİLER

1 GİRİŞ / 6
2 CAZ NEDİR / 25
3 AFRİKA MÜZİĞİ / 28
4 ABD ZENCİ HALK MÜZİĞİ / 2
5 BLUES / 39
6 RAGTIME / 58
7 NEW ORLEANS / 63
8 CHICAGO / 77
9 SWING DÖNEMİ / 77
10 AVRUPA'DA CAZ / 91
11 MODERN DÖNEM / 98
12 GENEL DEĞERLENDİRME / 122
KAYNAKÇA / 131

1 GİRİŞ

Caz Birinci Dünya Savaşı'na kadar New Orleans ve çevresindeki halkın müziğiydi sadece. Ancak birkaç yüz müzisyenin uğraştığı, yaklaşık elli bin civarında dinleyicisi olan bir türdü. Dinleyicilerin çoğunluğu Delta Bölgesi'nin yoksulluk içinde çalışan siyahlarıydı. 1920'ye doğru, bütün Birleşik Devletler'de bilinen ve kötü taklit edilen bir duruma geldi. On yıl sonra Avrupa'nın büyük kentlerinde hem dinleniyor hem de icra ediliyordu. 1940'a doğru bütün dünyada tanınıyordu. 60'lara gelindiğindeyse dünyanın her yerinde önemli bir müzik türü, bir sanat tarzı olarak benimsendiği görülür.

Kuşkusuz şu anda ya da geçmişte cazın, ABD'inde bile tam anlamıyla popüler bir müzik türü olduğunu söylemek yanlış olur. Fakat zaman zaman, cazdan çıkarılan birçok unsurun popüler müzikte kullanıldığı açıktır. Ve zamanımıza değin caz gerçekten popüler olmadıysa da, popüler müzikte olmayan kalıcılığın bu türde olduğu aşikardır. Caz, çevresindeki bütün müzik biçimlerini şekillendirmeye devam etmektedir. Popüler müziğin caz temeli üzerine kurulduğunu söylemek, yerinde bir saptama olmaktadır.

Caz sanatına tutarlı bir yaklaşımda bulunabilmek için kökenlerinden birine, yani Afrika müziğine inmek gerekir. Afrika kültürlerinin bazı ortak yanları vardır. Bunlardan biri de, kabilelerinde topluluk bilincinin yüksek oluşudur. Doğum, ölüm, evlenme hatta cinsellik, bütün topluluğu ilgilendirir. Kabile insanı için müzik, kabilesi, ailesi ve çevresi hakkındaki duygularını ifade etmenin yoludur. Afrika'da yalnızca estetik zevk için yapılan müzik yok denecek kadar azdır. Afrika müziğinin hemen hemen tamamının dinsel ve toplumsal işlevi vardır. Yani müzik başka bir işe çerçeve teşkil eder ya da ona yoğunluk katar. Bu durumda Afrika müziğinin

kökeni iş olmakta ve Plehanov bu bağlamda haklı çıkmaktadır.

Afrika müziğinde en önemli gelenek *iş şarkıları* geleneği idi. İş şarkıları ise, her iş için ayrı ayrı idi. Bu müzik herşeyden önce bir vokal müziğidir. Vokal müziğin egemenliğine karşın enstrümantal müzik de vardır. Ayrıca Afrika müziği temelde ritmiktir. *Çapraz ritim* denilen bu tarz, karmaşık ve zordur. Davulcu tarafından çalınan ya da dansçının ayağından çıkan seslerle, dinleyicilerin el çırpmalarıyla sağlanan temel bir vuruş düzeni vardır. Bunun yerine sessizlik de olabilir. Afrika müziğinin en önemli yanının ritim olması, melodinin yadsınması anlamına gelmemektedir. Afrika geleneğinden gelip, Amerika'da kendini hissettiren önemli bir özellik de, bir enstrümanın ya da şarkıcının diğerine tepkisi olan *çağrılı-yanıtlı kalıp* anlayışıdır. Bu müziğin cazı derinden etkileyen diğer bir niteliği de, cazda *kirli ton* denilen yanıdır. Cazda tesirini sürdüren başka bir Afrika özelliği, bir şarkının bir bölümünün belli bir süre yinelenmesidir.

Bazı yazarlar caz, blues ve diğerlerinin tamamını Afrika egemenliğinde görmektedirler. Başkaları ise Afrikalı özelliklerin, baskın olan Avrupa kökenli müzik geleneği tarafından hemen hemen yokedildiğini belirtmektedirler. Gerçekte doğru olan, siyah Amerikalı kölelerin, içinde geliştikleri beyaz kültürden oldukça farklı bir kültür meydana getirdiklerini kabullenmektedir. Amerika'ya getirilen siyahlar önceleri Afrika'dan getirdikleri müzik anlayışını alabildiğine devam ettirmişlerdir. Birleşik Devletler'in güneyinde davullar ve çok ses çıkaran *horn*lar, isyan amacıyla haberleşmek için kullanılabilir gerekçesiyle, köle sahiplerince yasaklanmıştır. Kuzeyde ise köleler korkulacak sayıda olmadıklarından, Afrika'dakilere çok benzeyen bir biçimde müzik ve dans festivalleri düzenlemelerine izin verilmiştir.

Afrikalılar caz yapmaları için taşınmadılar Amerika'ya kuşkusuz. Ama kölecilik, kalabalık gemi güvertelerinde siyahlarla beraber onların kültürünü de taşımasa, caz müziği doğmayacaktı.

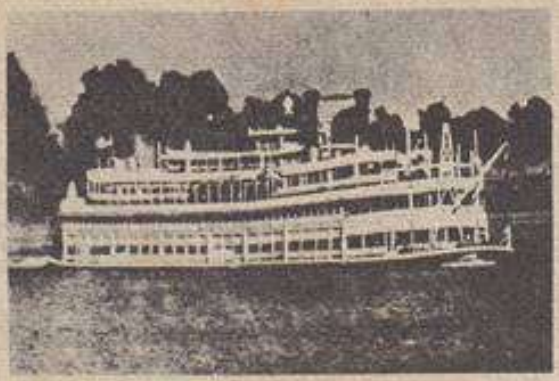
18. ve 19. yüzyıllarda birçok siyah, Avrupa müziğinden etkilenmekteydi. Kiliseye gidenler, Avrupalılar gibi şarkı söylemeyi öğrenmişlerdi. Zamanla Avrupa geleneği eski Afrika geleneğini renklendirmeye başladı. İki ayrı tür kaynaşıyordu. Ve böylece siyah Amerikalının halk müziği doğmuş oldu.

Genellikle beyaz köle sahipleri siyahların şarkı söylemelerine izin veriyorlardı. Çünkü onlara göre şarkı söyleyen köle mutlu bir siyah demekti. Mutlu bir siyah da isyan etmeyi düşünmeyecekti. Siyahlar açısından da müzik, ağır ve sıkıcı bir işe katlanmayı kolaylaştırıyordu. 20. yüzyılın başlarına kadar siyahların müzik geleneğinde temel olan, iş şarkılarıydı. İş şarkılarının işlevi, biçimi ve içeriği neredeyse sonsuzdu. Şarkıların ritmi, tamamen yapılmakta olan işe bağlıydı. Sözler ise başka bir konuyla da ilgili olabiliyordu. Kilise ve iş şarkıları köle müziğinin en büyük kısmını teşkil ediyorsa da, zenci köle, geleneği nedeniyle, yaşamın her alanında müzikle içiçeydi. Üzerinde sık sık yorum yapılan böyle bir müzik tarzı (tarla ağıtı) *field cry* ya da *field holler*'dır. Bazı yorumcular bu tarzın, kölelerin duygularının boşalmasını sağladığını savlamışlardır. Ayrıca *street vendors cries* adlı bir tür de vardır.

İç savaştan sonra ise bazı siyahların içeri düşmeleriyle birlikte, iş şarkıları geleneğinden beslenen *ha-*

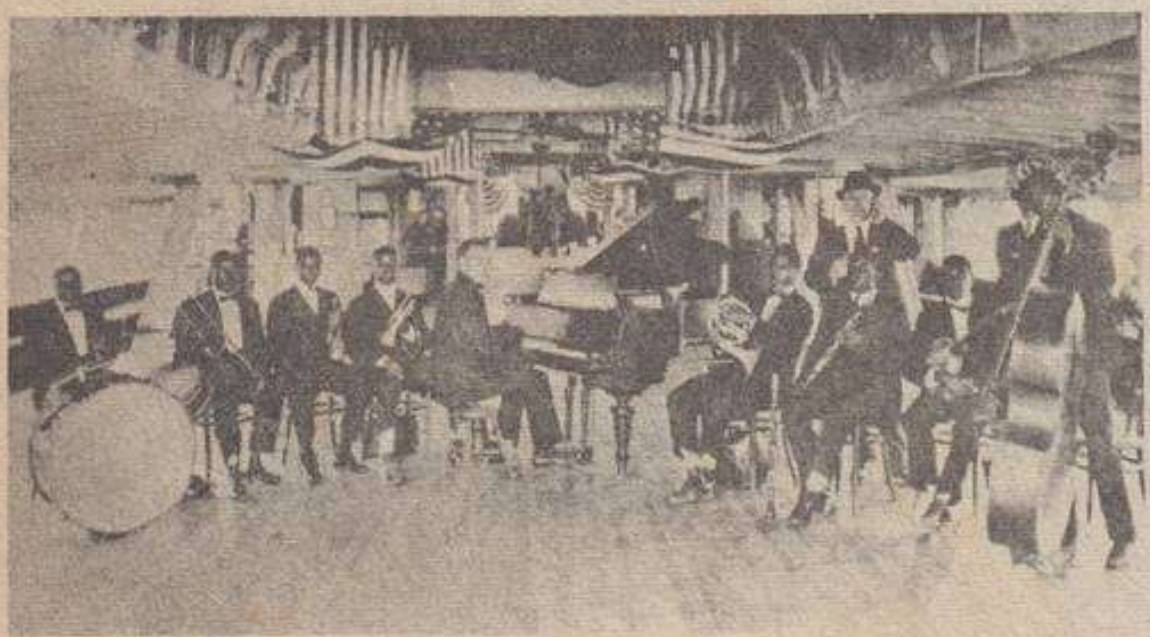
Cazın doğduğu günlerde New Orleans. Üstteki resim 1900'lerin başında ana caddeyi, Kanal Bulvarı'nı gösteriyor. Altta, pek çok orkestranın yetiştiği Milneburg banliyösünün aynı tarihlerdeki görünümü.

pishane şarkıları ortaya çıktı. Siyahları düzene sokmakla görevli *pattyrollers* olarak isimlendirilen kişiler üzerine yakılan şarkıların ve dinsel mecazlarla süslenmiş özgürlüğe kavuşma şarkılarının varlığı bilinmektedir.



Siyahlar, çevrelerindeki beyaz kültürünü de yadsımadılar. Birçok siyah, başlangıçtan itibaren, beyazların müziğiyle doğrudan ilgilenmiştir. Beyaz dans müziğinden yoğun biçimde etkilendi siyahlar. Hatta bu tür müzikte beyaz kültür hakim oldu. Gerek beyazlar, gerekse siyahlar için, müziğe yeteneği olmak önemli bir melekeydi. Ve köle sahipleri böyle siyahları teşvik ettiler. Popüler müzik alanı olarak nitelenebilecek sahaya zencilerin girişi, orta sınıftan bazı beyazların profesyonel müzisyenliği orospuluktan bir gömlek üstün bir düzey olarak görmeleriyle daha da hızlandı; müzik, yalnızca siyahların uğraştığı bir iş haline geldi.

Blues ve *spirituals* türlerinin her ikisinin de hüzünlü olduğu düşünü-

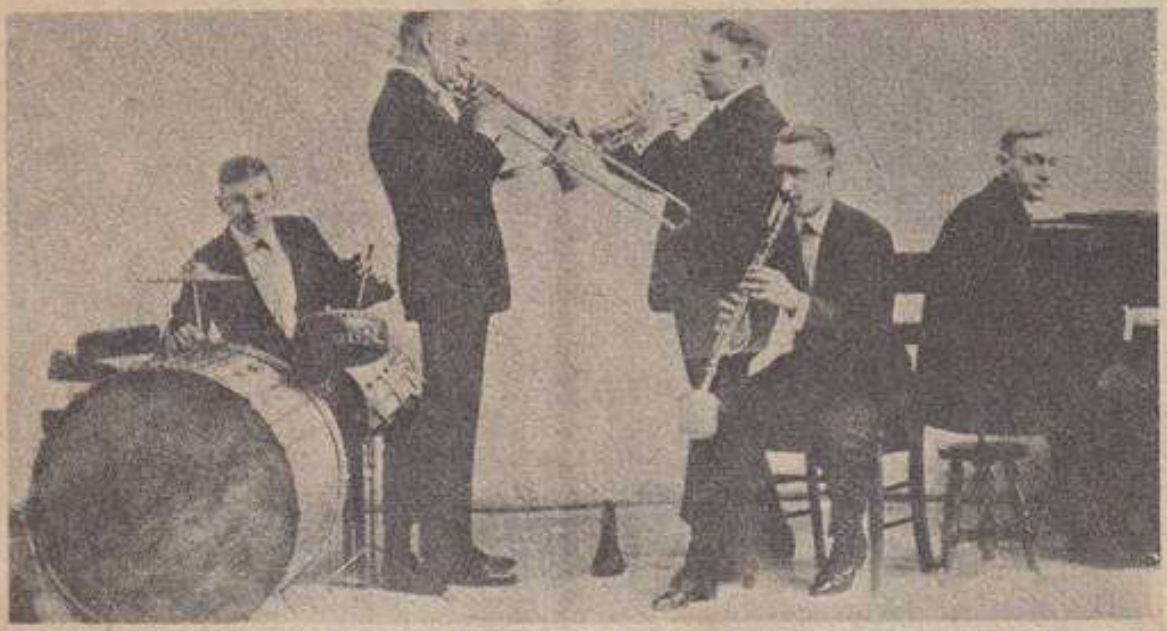


Üstteki *S.S.President* gibi çok sayıda nehir gemisi. cazı, Missisipi boyunca yukarılara taşıdı. Yanda, 1918 yazında efsanevi Baby Dodds'un davul, abisi Johnny'nin klarinet çaldığı, piyanist Fate Marable'ın adıyla anılan zamanın en ünlü orkestrası. Fate'in yanında genç Louis Armstrong oturuyor.

lerek, blues'un, spirituals'dan çıktığı söylenilmektedir. Aslında spirituals genellikle neşeli bir tarzdır. Blues ise genel olarak neşeli olmasa da kısmen komiktir; cinsel imâlarla doludur. Açıktır ki blues, spirituals kaynaklı olduğu kadar, iş şarkılarını, hapishane şarkılarını ve street cry'ı içine alan ortak müzik pratiğinden çıkmıştır. Ayrı bir müzik tarzı olarak blues, özellikle iş şarkıları geleneğine yaslanarak, 1880'ler ve 1890'larda ortaya çıkmıştır. Yepyeni bir tarz olarak ancak 1910'da boy gösterebilmiştir.

Ragtime ise, o dönemde var olan her çeşit aletle çalınabilmişse de, esas olarak piyano müziğidir. "The Maple Leaf Rag" bütün ragtime türü içinde en çok tutulan ve günümüze kadar gelen bir parçadır. En önemli ragtime bestecisi Scoot Joplin'dir. Joplin, basitleştirilmiş ragtime parçalarını hiç sevmezdi. Bu parçaları şov olsun diye hızlandırarak çalanların karşısındaydı. Aşırı ritim serbestliğinin de yanlış olduğunu savunurdu. Joplin'e göre, ragtime, belli kuralları olan, klasik tarzda bestelenmiş bir türdü. Bu

Red Hot Peppers. Piyanoda Jelly Roll Morton. Orkestranın hemen hemen tüm elemanları son yıllarına kadar turnelerde çalan caz emektarları oldular.



Original Dixieland Jazz Band'ı İlk caz kaydını yapan tarihi beşli; ortalarında Nick LaRocca.

müzikte iki melodik araç önemliydi. Birincisi tekrarlar, ikincisi de çağrı-yanıt kalıbıdır. "A Guest of Honor" ve "Treemonisha" olmak üzere iki de ragtime operası yazmıştır.

Zenciler müzik olayına çok şiddetli bir biçimde sahip çıktılar. Şarkı söylemek ya da alet çalmak, kültürlülüğün belirtisi olarak kabul edildiğinden, genç kuşak müzikle uğraşmak için teşvik edildi.

New Orleans zencilerinin, kuşkusuz kendi öz müziği vardı. Rafine şehir kültürünün varlığına karşın, New Orleans'da, Afrika etkisi yoğun bir biçimde hissedilmekteydi. İlk cazcılar bu şehre kadar gelen, bu yeni -Afrika geleneğinin etkisi altında kaldılar. New Orleans'lı zenci, siyah halk müziğinin tesiri altında kalmış olsa da, bu müziğe katkısı, plantasyon işçisinin katkısından daha büyük oldu. Önceleri, Avrupalılaşan Afrika müziği ve Afrikalılaşan Avrupa müziği olmak üzere iki ayrı tür ortaya çıktı. Bu iki tarz birbirleriyle kaynaşarak yepyeni bir müzik türü olan *cazı* ortaya çıkardı. Jelly Roll Morton'a göre bu olay 1902'de meydana gelmiştir. Ancak, bu tür sanatsal, müziksel yeni filizlenişlerde, kesin tarihlerin, kesin şaşmaz tarihler vermenin ne derece yanlış olduğu, artık herhalde kanıtlanmıştır. Fakat bu genel kabule rağmen, 26 Şubat 1917'de, New Orleans'lı beş beyaz müzisye-

1940'ların başında, son kaydını yaptığı dönemde Morton; ilk başta olduğu gibi gene küçük bir plak firması ile.

nin, kornetist Nick La Rocca'nın müzikal ve finansal önderliğinde ilk caz plağını doldurdukları konusunda fikir birliğine varılmıştır.

Caz müziğinin en önde gelen isimlerinden ilki Jelly Roll Morton'dır. Morton, 1885'te siyah *Crede* Ferdinand La Menthe'nin oğlu olarak dünyaya geldi. 1923'de ilk piyano sololarını plağa doldurdu. Bu sololarda görülen Morton'ın caz öncesi dönemin etkilerinden kurtulamamış olmasıdır; ragtime'ın derin etkileri duyumsanır. Ancak bu müzik, kesinlikle ragtime değildir. Genel olarak söylenen, Morton'ın ilk gerçek caz bestecisi olduğudur. Besteci ve müzik düşünürüdür; aynı beste içinde blues'u, *concert piecess*'i (konser müziği) kaynaştırmayı başarmıştır.

1920'lerin ortalarında Frankie *Half Pint* Jaxon'ın vodvil ile karışık cazı. Grubun davulcusu Tubby Hall ve trompetçisi Bob Schoffner, uzun süren meslek yaşantılarının en parlak dönemindeydiler.

Habanera vuruşu cazın temelidir. Ve Morton bu vuruşu her zaman hissedebilmiştir. Ragtime belli bir biçimde ritmi kaydırmaya dayanır. Sadece belli tune'lar (besteler) bu müzikle çalınabilir. Ama cazda her tür tune çalınabilmektedir. Morton "Hot Peppers" plaklarında, Ellington, Hendersan, Moten, Basie ve Goodman'e cazın izlemesi gereken yolu göstermiştir.

Bugün blues, cazla karışmış, ama ona indirgenemeyecek ayrı bir gelenektir. Bu tür, zenci gettolarından çıkarak, ulusal karakter taşır hale gelmiştir. Yeni blues tarzının en önemli şarkıcısı Bessie Smith'dir. 1894 ya da civarında doğmuştur. Smith'in sesi başlangıçta zengin ve kuvvetliydi. Sonra incelmeye başladı. Sesinde kabalık vardır. Smith'in blues parçaları ihtirasla, (her zaman cinsel olmayan) doludur.

Bilindiği gibi, caz gibi rock da, blues temeli üzerine inşa edilmiştir. Caz müziğinde beyaz adamın yeri, her zaman muğlak olmuştur. Beyaz cazcı, yalnızca siyahlar tarafından değil ama bazı beyaz eleştirmenlerce de "siyahların iç işlerine karışan biri" olarak değerlendirilmiştir. Bu beyaz eleştirmenler otantik cazı yalnızca siyahların çalabileceğini iddia etmişlerdir. Siyahların caza sahip çıkma anlayışları "Crow Jimism"

Bessie...

olarak nitelendirildi. Cazla uğraşan zenci, çevresi için kahramanken, bu müzikle uğraşan beyaz ise aşağılanırdı. İşte bu gerçek, caza beyaz katkısının çok daha olmasını engelleyen toplumsal bir ketvurmadır.

Louis Armstrong 40'ların sonlarında büyük orkestraları bıraktı ve fotoğraftaki gibi caz atmosferi yaşanan küçük çevrelere döndü.

... tüm zamanların en ünlü blues şarkıcılarından biri.

Caz müziğinin ilk dahisi Louis Armstrong 4 Temmuz 1900'de, New Orleans'da doğmuştur. Armstrong'u dahi yapan en büyük özelliği aletin üzerindeki olağanüstü hakimiyetidir. Tonu sıcak ve dopdoludur. Caz trompetçileri arasında en güçlüsüdür. Özetle, kendine özgü bir müzisyendir. Ardından sayısız müzisyen onu izlemeye çalışmış ama hiçbiri onun geldiği düzeye erişememiştir. Çok güçlü bir *form* anlayışı vardır. Bunun sonucu olarak bir birlik, bir bütünlük duygusu verir dinleyene. Son olarak Armstrong hakkında şu söylenmelidir ki o, hem de tek başına, cazın kollektif bir müzik tarzı olduğu yolundaki anlayışı kırmıştır. Cazı solo sanat biçimine dönüştürmüştür.

Bix Beiderbecke ise büyük bir beyaz caz müzisyenidir. Adı siyah caz devleriyle birlikte anılmaktadır. Bir caz müzisyeninde üç önemli nitelik aranır. Bunlardan ilki enstrümana egemen olma, ikincisi nüans hissi, üçüncüsü de her parçanın kendi içinde bir düzenliliğe sahip olmasıdır. Binlerce caz müzisyeninden pek azı bu üç özelliğe birden sahiptir. İşte Bix de bunlardan biridir. 10 Mart 1903'te Iowa'da doğmuştur. Çalışı perde açısından kusursuzdur. Sıcak ve dinleyeni kendinden geçiren bir tonu, ataklarıyla dikkati çeken bir tarzı ve çok iyi kontrol edilen bir *vibrato* (titreşimlik) anlayışı vardır. Bix'in, birçok müzisyen üzerindeki dolaysız etkisinden fazla, dolaylı etkisi önemlidir; trompetçilere Armstrong'un tarzının tek yol olmadığını göstermiştir.

Duke Ellington, caz müzisyeni olarak halka malolmuş tek sanatçıdır. Ellington, müziğini çok az bilen biri için bile bir dahidir. Edward Kennedy Ellington, 29 Mayıs 1889'da Washington D.C.'de doğdu. Birçok müzisyenin tersine, ortamın sıcak hisleri sayesinde yaratmazdı. 1974'de öldüğü zaman, ardında tıpkı Armstrong gibi onurlu bir yaşam bırakıyordu. Ve aktif olarak müziğin içindeydi. Bir bütün olarak Batı müziğini etkileyen Ellington'ı dâhi yapan özelliklerinden bazıları, hem yetenekli, hem eğitimden geçmiş olması; çok ince sesler çıkartabilmesi ve çok basit bazı ezgileri alarak işlemesidir. Ayrıca desonans üzerinde büyük bir

Ocak 1925: Bix Beiderbecke ve *Rhythm Jugglers*, Richmond'da Gennet kayıt stüdyolarında (üstte). Bix yeni bıyığı ve geniş tebessümüyle (sol üstte). Duke (yanda).

Duke Ellington'ın 1920'lerde başlayan öyküsü sürdü, sürdü ve bir "Amerikan kurumu" haline geldi. ABD Senatosu gibi bir orkestraydı onunkisi; üstelik üyeleri daha az değişikliğe uğramıştı. Üstte 1950'lerin bir kayıt seansı.

egemenliği vardır. Ellington eski parçaları dönüştürerek, bileşimlere varmasını bilmiştir. Orkestrasına gereksindiği müzisyeni seçmekte özel bir yeteneği vardı. Müzisyenler arasındaki çoğu ayrımı dinleyicilerin farkedemeyeceğini bilmesine karşın, titizlikle davranıyordu. Ayrılan müzisyenin yerine, birçoklarının yaptığı gibi, aynı karakterdeki çalgıcıyı değil, aynı aleti farklı biçimde çalanı yeğlerdi. Müziğe oldukça geç başlamış ve yavaş yavaş ilerleme kaydetmiş olmasına rağmen, doruğa kadar çıkabilmiştir. Ellington uzun yaşamış, uyuşturucu kullanmamış, sağlığına dikkat etmiştir. İş ilişkilerini iyi idare etmiş, grubunu düzen içinde tutmasını bilmiştir. Çalışmaya, öğrenmeye devam ederek, sanatını olgunlaştırmıştır.

Swing olarak adlandırılan hareket, cazı yaygın hale getirmiştir. Ancak bir süre sonra bu akıma karşı çok çeşitli nedenlerden ötürü büyük bir muhalefet oluştu. Eskiye dönülmesi isteniyordu. Sonuçta, önce Jelly Roll Morton ve Bechet yeniden keşfedildi. Eski plakların yeni baskıları çıktı. New Orleans tarzının bu yeni canlanışına *Dixieland canlanışı* denir. ABD'de Dixieland tarzı aşağılık ticâri bir tür olarak değerlendirildi. Cazdan bile sayılmıyordu. Bu tür yargılar caz tarihini iyi bilmeyen kişilerden kaynaklanmaktadır. Dixieland bir caz geleneği olarak ortaya çıktı; etkisi de derin oldu.

40'ların ortalarında ayrıldıktan sonra 1950'de mutlu buluşma: *Bird* (Charlie Parker) ve *Diz* (Gillespie) birlikteler. Kenardaki bebek yüzlü tenor-sax, geleceğe umutla bakan John Coltrane.

Bop hareketi herşeyden önce bütünüyle zencilerin yarattığı bir türdür. Toplumsal yönü ve anlamı da oldukça önemliydi. Bu hareket, bir isyandı; bir özgürlük bildirisiydi. Cazda iki otantik dahiden birincisi Armstrong ise, ikincisi de Bop hareketinin önemli ismi Charlie Parker'dır. Parker, 29 Ağustos 1920'de Kansas City'de doğdu. Gillespie ile birlikte, Bop hareketinin en önemli ismidir. Genç izleyicilerine göre, kişilik açısından dengesiz olmasına karşın -belki de bu yüzden- sanatın doruğunda bir müzisyendi; "caz müzisyenlerinin en büyüğüydü". Bu yargı abartılmış olabilir ama çok yetenekli olduğu kesindir. Kendini sanatına adayışı da her türlü övgünün üstündedir. Öldüğünde otuz dört yaşındaydı. Uyuşturuculara ve alkole yenilmişti. Psikiyatri terimiyle karakter yıkımı olarak adlandırılan hastalığa yakalanmıştı. Sanatında doruğa çıktığı dönem, 1945-1947 arasıdır. Çalışındaki vurgulamalar, çözümlenemeyecek kadar zariftir. Melodik dehası da çok önemlidir.

West Coast (Batı Sahili) okulu-

50'lerin sonlarında cazın merkezi tekrar Doğu'ya kaydı. Miles Davis ve John Coltrane.

nun çalgıcıları esas olarak beyazlardı. Avrupa müziğinden kullanılabilecek unsurları almışlardır. Buna karşın Avrupa müziğini cazda en iyi kullanan John Lewis adlı siyah bir piyanist olmuştur.

Miles Davis, döneminin en önemli cazcılarından biridir. Onda, Beiderbeck'de olan melodik içgüdü, Lester Young'ın özelliği olan kusursuz ritim sezgisi ve Armstrong'un en önemli sololarını üzerine inşa ettiği dram duygusu yoktur. Davis 1926'da Illinois'da doğmuştur. Müzikte yeni eğilimleri herkesten önce farketmiş; bunları da oldukça iyi kullanmıştır. Tarzı kesik kesik, deneylere açık, yerleşik biçemlere aykırıdır. Beklenmeyen notaları, beklenmeyen yerlere oturtması en önemli özelliğidir. 1959'da John Coltrane ve Bill Evans'la birlikte "Kind of Brew" adlı uzunçaları çıkarmıştır. Bu plak, günümüzde *jazz-rock* adlı yeni bir müzik hareketinin köşetaşı sayılmaktadır. 1959 yılı *özgür caz* (free-jazz) tarzının yeni yeni su yüzüne çıktığı, *bebop* hareketinin zayıfladığı ve rock'ın cazdan ayrılmaya başladığı bir yıl olarak, son derece önemlidir. Yeni başlangıçların tarihidir 1959...

1964'de Davis'in grubunda eleman sıkıntısı çekilmeye başlandı. Grubuna hepsi de konservatuvar eğitimi görmüş olan günümüzün dört devini, davulcu Tony Williams'ı, basçı Ron Carter'ı, piyanist Herbie Hancock'ı ve saksafoncu Wayne Shorter'ı aldı. Bu insanların hepsi bugünün *jazz-rock*, *rock-jazz* gibi müzik tarzlarının ilahlarıdır. Davis, 1950'lerin ortalarından 1970'lere kadar cazda dev olarak kaldı. Armstrong bile ününün doruğunda bu kadar uzun süre kalamamıştır. Davis, yeni bir tür yaratmamıştır. "Bitches Brew" isimli plak çıktığında jazz-rock türü zaten vardı. Miles, bu yüzden,

yenilikçi değil, yeniliği yayan bir müzisyendir.

John Coltrane caz tarihinin en fazla övülen müzisyenlerinden biridir. Bazı hayranları, dünyanın onun sayesinde ayakta durduğunu bile söyleyebilmişlerdir. Abartılmış bir düşünce de olsa, bu deyiş, onun karizmasını yansıtır. 1964 seçimlerinde başkan adayı olarak gösterilmiş, bazıları onun Hz. Muhammed ve Hz. İsa kadar önemli bir kişi olduğunu iddia etmiştir. Coltrane yalnızca cazcıları etkilemekle kalmadı; jazz-rock ve rock-jazz gibi türlerle uğraşanları da derinden etkiledi. 1926'da North Carolina'da doğdu. Çalıştığı gruplarda, aletini öne çıkarmamaya, baskın olmamaya çalışırdı. Kısmen de olsa, Ellington gibi huzur içinde yaratabiliyordu. Doğu dinlerine ilgisi, doğu müziklerini incelemesine yolaçtı. Doğu müzik gelenekleri de sanatını etkiledi. Bulduğu sistem Avrupa konser müziğinde uzun süredir bilinen *çoktonluluk* (polytonality) idi.

Bu giriş bölümünde cazın geleceğine kısaca da olsa bakmak gerekmektedir. Cazda çeşitli eğilimlerin içinde üç ana eğilim göze çarpmaktadır. Birincisi jazz-rock ve rock-jazz denilen iki türün kaynaşması sonucu ortaya çıkan tarzlardır. Bu ikisi, *rock* vuruşuyla, gelişmiş caz armonilerini, caz tipi soloları, *free-jazz* tekniğini ve Avrupa *konser müziğini* kaynaştırmaktadır.

Cazda ikinci akım ise *neo-bop* hareketidir. Bu akım Davis'den ve Coltrane'den etkilenmiştir. esas olarak, öncelikle, bebop'cuların, özellikle de Parker ve Bud Powell'ın tesiri altındadır.

Üçüncü hareket de, free-jazz'ın devamı olan türdür. Bu müzik tarzı, Coltrane'den yoğun olarak etkilenmiştir. Özellikle genç dinleyicilere seslenmektedir.

Bu üç eğilimden hangisinin egemen olacağını kestirmek olanaksızdır. Armstrong ya da Parker gibi bir dahinin bu üç akımı kaynaştırma-

1952'de kurulan *Modern Jazz Quartet*. Sert ve ağır *bop*'un açtığı yolda, bu tür "cool" takipçiler de çıktı.

sı, bunlara indirgenemeyecek yeni bir bileşime ya da kaynaşıma varması olasıdır. Ancak bu tür olaylar salt bir deha sorunu olarak da görülemez. Caz otoritesi John L. Fell, cazın diğer türlerle kaynaşmasından ötürü özerk bir müzik tarzı olarak kalamayabileceği görüşündedir. Fell haklı olabilir; ancak bu konuda da kuşkuculuğu elden bırakmamak gerekmektedir.

Cazın hiç kuşkusuz, çok parlak bir geleceği vardır. Çünkü caz kaynaşımlardan korkmayan bir müzik türüdür.

Ayrıca bu parlak gelecek ancak ve ancak, dünün ve bugünün yoğun birikimlerine yaslanılarak oluşturulabilecektir. Son olarak, bu konuda şu söylenmelidir ki, cazın bu giriş bölümünde anlatılmaya çalışılan ilahları, zamanımızdan yıllar ve yıllar sonra bile zevkle, coşkuyla dinlenecektir, çünkü, *caz kalıcıdır*.

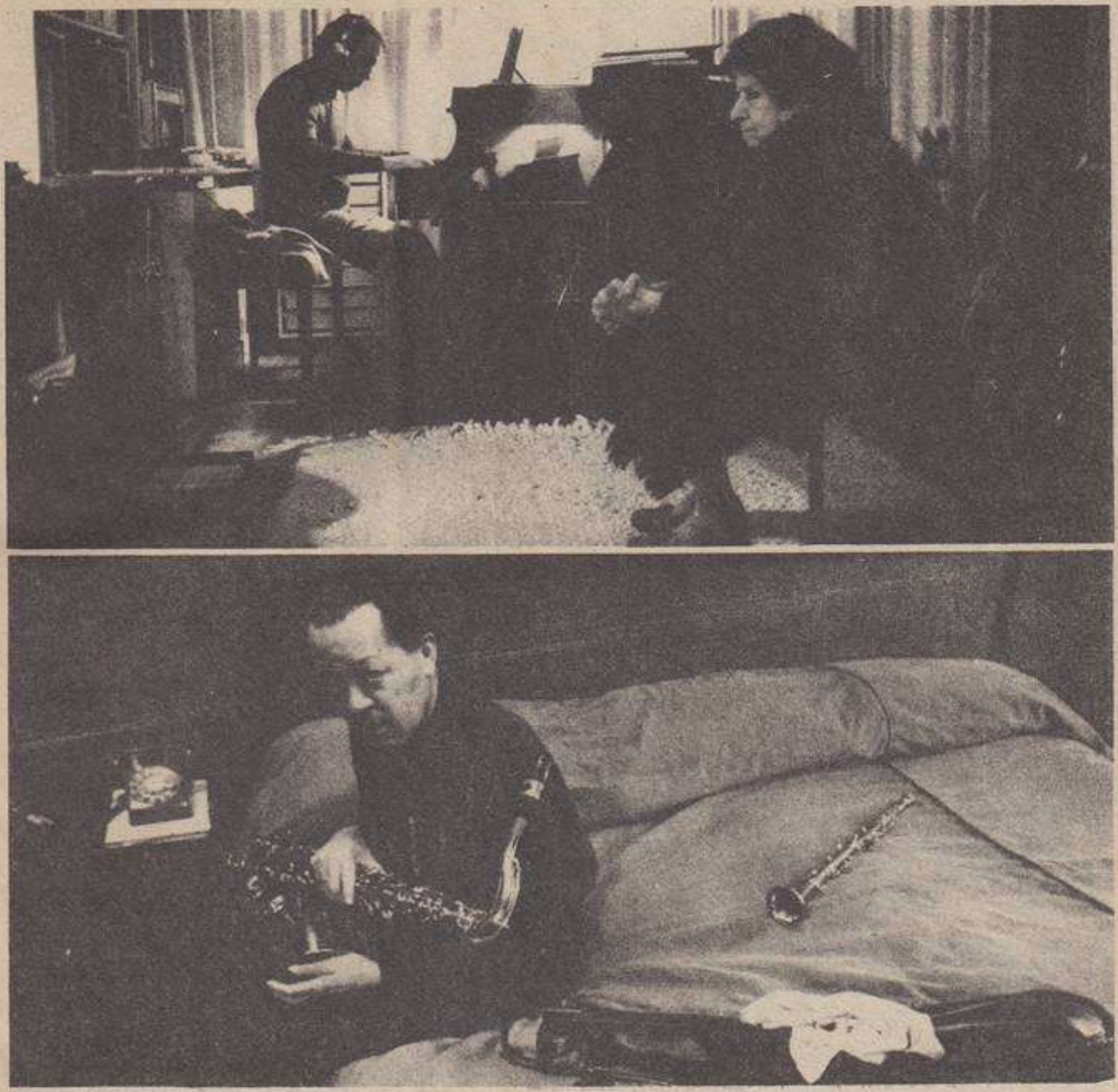
CAZ ve FOTOĞRAF...

New Orleans, 1963

Red Garland, Miles Davis

Charlie Rouse, Paris 1964

Louis Armstrong, New York 1966



Lester Young

MAIL
HOTEL
SAFETY ZONE

2. CAZ NEDİR?

Doğaçlama, senkopasyon, blue note'lar ve çeyrek sesler cazın olmazsa olmaz, yani ayırdedici özellikleridir denilebilir; ancak hemen eklemek gerekir ki caz pek net bir biçimde tanımlanamamaktadır.

Caz eleştirmeni Nat Hentoff cazın en önemli özelliklerinin, düzenli olmayabilen «pulsating» (atımlı) bir ritim; doğaçlama duygusu; vokalize enstrüman tekniği ve poliritim olduğunu olduğunu söylemektedir.

Besteci John Benson Brooks, anahtar anlayışına yeni bir yaklaşımın, yeniden düzenlenen sonoritenin, yeniden biçimlendirilmiş dinamizmin, yeniden kadanse edilmiş ses anahtarlarının, yeniden belirlenmiş tonalitelerin, doğaçlamanın ya da yazılı doğaçlamanın cazın temelleri olduğu görüşündedir.

Caz uzmanı Charles Edward Smith, üç ana özelliği, cazın Afro - Amerikan sözlü gelenekle olan ilintisi, Amerikan geleneğinin etkilediği alet kullanımı ve Afrika - Avrupa - Amerika geleneklerinin kaynaşımı olarak sıralamaktadır.

Kimilerince kullanılan «yarı», «yazılı» ya da «duygu» sözcüklerinin anlamları çok önemlidir. Bazıları —burada belirtilen ve belirtilmeyen— doğaçlama yerine, yarı doğaçlama, yazılı doğaçlama ve doğaçlama duygusu gibi tanımlamaları yeğlemektedirler.

Aslında doğaçlamayı cazın asli özelliklerinden kabul eden sağduyu sahibi hiçbir insan, bu işin tamamen kuralsız, tamamen özgür olduğunu söyleyemez; çünkü hiçbir sanat türünde, dahası ve esas önemlisi hayatta mutlaklık yoktur.

Doğaçlama yerine yarı doğaçlama, yazılı doğaçlama ve doğaçlama duygusu tercihlerini yapanlar, cazda emprovizenin önemini abartanlara karşı en uç tepkiyi gösterenlerdir.

Waldo Frank sosyolojik bir çözümleme yapmak, belirsizlik, muğlaklık içindeki cazın tanımına hiç olmazsa bu açıdan açıklık getirmek çabasındadır. Ona göre caz, içinde bulunduğumuz kaosun kısmen yansıması ve özrü, kısmen de ondan kaynaklanan bir isyandır.

Bu durum T. S. Eliot'ın şiirine benzemektedir; şöyle ki, aristokratik bir duygu ve doğuya özgü belirsiz bir bilgelik, daha yavan olan modern ruhun havasını taşımak üzere titizlikle düzensizleştirilmiştir. Bu yüzden, estetik ve kültürel olarak Berlin'in en iyi ürünleri yerine Mr. Prufrock ya da Çorak Ülke'yi yeğlemek anlamsız olmaktadır.

Louis Armstrong'a müziğin ne olduğu sorulduğunda «Sorduğuna göre hiçbir zaman anlamayacaksın» dediği; aynı soruyu Fats Waller'ın ise «Bilmiyorsan hiç kurcalama.» diye cevaplandırdığı bilinmektedir. Bu karşılıklar caz müzisyenlerine, eleştirmenlerine, caz tarihçilerine ve dinleyicilerine özgü ortak bir tavrı yansıtmaktadır. Onlara göre müziğin merkezinde hissedilebilen, ancak açıklanamayan bir şeyler vardır. Özellikle «Swing» tarzı, açıklanamayan bir tür olarak değerlendirilmektedir.

Caz başlı başına bir türdür; Batı müzik kuramı ile tam olarak çözümlenemez. Bu müzikte perde belli bir dereceye kadar esnektir. Ayrıca cazda temel, ne majör ne de minördür. Ana vuruş melodi içinde yoktur. Ayrı bir ritim kısmı tarafından çalınır. Caz müzisyenleri için esas olan hangi notaların çalındığı değil, nasıl çalındığıdır. Afrika'dan gelen toplumsal özellikleri, yoğun nitelikleri vardır. Cazcılar, konserleri sırasında, dinleyicilerle mistik, ilahi bir bütünleşmeye ulaşırlar. Müzik, dinleyicilerle, onların katkılarıyla da oluşur sanki.

Fakat Afrika'dan gelen unsurlara rağmen caz Afrika müziği değildir. Enstrümantasyonu, armonisinin ana özellikleri Afrika'dan çok Avrupa geleneğinden beslenmiştir. Avrupa ve Afrika müziklerinin ilke ve unsurla-

rının bir bileşimidir. Bu yüzden, ne Afrika ne de Avrupa geleneğine indirgenebilir. Özellikle caz ritmi, Avrupa ve Afrika ritimlerinin biraz değişmişi değil, tersine sıçrama yapmış, her ikisinden de çok farklı ve daha esnek olan başka bir ritimdir. Caz, esas olarak Amerikalı siyahların yarattıkları bir müzik biçimidir. Öncelikle plantasyonlarda, terementi kamplarında, nehir gemilerinde ve ilk kez New Orleans başta olmak üzere, sırasıyla, New York, St. Louis, Chicago, Memphis ve Detroit gibi büyük zenci gettolarının bulunduğu yerlerde ortaya çıkmıştır.

Beyaz müzisyenler, cazla hemen hemen başlangıcından itibaren ilgilenmişlerdir. Müziğin gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Yine de cazın ana yaratıcıları siyahlardır. Siyahların düşüncelerine göre de başlangıç; Afrika'dır. Bu konuda ünlü siyah davulcu Art Blakey'nin görüşleri aydınlatıcıdır. Ünlü müzisyen, cazın siyah ırktan kaynaklandığı yolundaki kuramlar hakkında yaptığı bir konuşmada cazın Amerika'ya özgü bir sanat biçimi olduğunu, ne siyah ne de beyaz olamayacağını, yalnızca Amerika'nın malı olduğunu, ABD olmasaydı cazın da buna dolaysız bağlantılı bir biçimde yokolacağını, varolamayacağını belirtmektedir. Aynı konuşmada, yine siyah beyaz kutuplaşmalarına karşı olduğunu belirtmektedir. Bir düşünce ortaya atıldıktan sonra, o düşüncenin artık bireysel olmaktan çıktığını ifade etmektedir. Ve sözlerini düşünceyi ortaya atanların bireyler olduğunu ama bir kez ortaya atıldıktan sonra düşüncenin bütün dünyanın malı olduğunu belirterek bitirmektedir. Kuşkusuz Blakey'ye katılmak gerekir; ve sormak gerekir cazı siyahlara, yalnızca siyahlara maledenlere, eğer zenciler Afrika'da kalsalardı bugünkü anlamda caz olacak mıydı?

3. AFRİKA MÜZİĞİ

Afrika kültürlerinin bazı ortak yanları vardır. Bunlardan biri de kabilelerde topluluk bilincinin yüksek oluşudur. Afrikalı, özel yaşamını toplum hayatından ayırmaz. Doğum, ölüm, evlenme hatta seks bütün topluluğu ilgilendirir. Doğum, buluğa eriş, evlenme bütün insanlar tarafından kutlanır. Bu durum, Malinowski'nin Trobriand adalarında saptadığı durumla koşutluk göstermektedir. Kültürlerinin ilk zamanlarında gösterdiği özelliklerle, Trobriand adalarında tespit edilen gerçeklikler arasındaki benzerlik, birçok başka faktör yanında, esas olarak iki topluluğun da ortak mülkiyeti temel alan yaşama biçimlerinden ileri gelmektedir. Ekonomik alandaki bu ortaklık, yaşamın her sahasında etkisini gösterdiği gibi müzikte de göstermekte, bu dönemlerde müzik, çoğunlukla, bireysel bir biçimde değil ama hep beraber yapılmaktadır. Bugün bile, ortak mülkiyet olayının ortadan kalkmış olmasına rağmen, bu özellik kaybolmamıştır. — bu olay yapısalcı terminolojide diyakroni kavramıyla açıklanabilir.

Hep beraber katılım, cazı da yoğun bir biçimde etkilemiştir. Dinsel ayinler dışında, Afrikalı, kabileye olan bağlılığını müzikle belirtir. Kabile insanı için toplumsal bir tutkaldır müzik; yani kabilesi, ailesi ve çevresi hakkındaki duygularını ifade etmenin yoludur. Afrika'da yalnızca estetik zevk için yapılan müzik yok denecek kadar azdır. Afrika müziğinin hemen hemen tamamının dinsel ve sosyal işlevi vardır. Müzik başka bir işe çerçeve oluşturur ya da yoğunluk katar ona. Örneğin Afrika'da aslan ve kaplan avı için kullanıldığı saptanan «kuikka» adlı müzik aleti bunun bir kanıtıdır.

Burada sanatın temelinin iş olduğunu söyleyen Plehanov'u anımsayabiliriz. Bu düşünüre göre, dans olsun, şiir olsun, resim veya süsleme olsun, bunlar hep ilkel toplumların beslenme ve barınma gibi yarar gözeterek giriştikleri faaliyetlerden doğmuştur. Plehanov, sanatın başlangıçta üretim faaliyetleri veya insanların korunması, barınması, kısacası yaşaması için faydalı olacak hareketlerden ve nesnelerden doğduğunu kanıtlamaya çalışmıştır.

Doğumlarda, buluğa eriş törenlerinde ölüm ve benzeri olaylarda söylenen ya da çalınan şarkılara rastlanmaktadır. Avcılara ve savaşçılara cesaret vermek için söylenen şarkılar da vardır. Bunlar ayrıca savaşta yenilmişlere teselli vermek üzere veya bir zaferi kutlamak için söylenirdi. Birçok küçük olay için de şarkılar görülmektedir; örneğin çocukların diş değiştirmelerini kutlamak için şarkıları vardı bazı kabilelerin. İş şarkıları ise her iş için ayrı ayrıydı. Balık ağlarından balıkları alırken, hububat döverken, tarla çapalarken ve ağaçları budarken söylenen şarkılar görülmektedir. Profesyonellerce para karşılığında söylenen övgü şarkılarının ve intikam alınması için dile getirilen tahrik edici şarkıların varlığı bilinmektedir.

Afrikalı'nın sosyal tabiatı yüzünden topluluklar alt gruplardan oluşmuştu; mezarcılar, avcılar gibi örgütlenmeler vardır. Bunlar ve bunlar gibi diğerlerinin işlerine eşlik eden özel şarkıları ve dansları olduğu bilinmektedir. Ölüm dolayısıyla yakılan ağıtlar, avlanma törenlerindeki müzik, insanların kabilelere bütünüyle kabulü için yapılan kutlamalardaki şarkılar ve danslar da önemlidir.

Afrika toplumlarında müzik dile benzer bir fonksiyona sahiptir. Caz hakkında ilk defa yazanlardan etnomüzikolog Ernest Borneman, dil ve müziğin birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığı fikrindedir. Bu, «konuşan tamtamlar»ın (talking drums) mekanizmasını açıklamaktadır. Yoruba konuşan tamtamları konusunda uzman olan Ulli Beier, dilin niteliğinin tamtamların nasıl konuştuğunu açıkladığını, bir Sami dilinin nasıl yal-

nızca sessizlerce ifade edildiğinde anlaşılabiliyorsa, tıpkı bunun gibi birçok Afrika dilinin de yalnızca tonlarla ifade edildiğinde anlaşılabildiğini kaydetmektedir.

Afrika müziği herşeyden önce bir vokal müziğidir. Her Afrikalı, davul ya da başka bir enstrüman çalamaz ama şarkı söyleyebilir. Vokal müziğin hakim olmasına karşın, enstrümantal müzik de vardır. Ayrıca Afrika müziği temelde ritmiktir. Bu ritim karmaşık ve zordur. Ayakla üç vuruş yaparken, elle dört vuruş yapmak ve daha sonra da ayağın ritmini bozmadan elle yapılan her bir dört vuruşu ikiye ya da üçe veya dördünü de farklı sayılarda vuruşlara bölmeyi ya da ritmi kaydırmayı denemek bu karmaşıklık ve zorluk hakkında bir fikir verebilir. Oldukça yetenekli bir profesyonel bile zorlanabilir bu durumda. Afrikalı ise çok daha karmaşık ve zor ritimlerde güçlük çekmez. Yukarıda anlatılmaya çalışılan türden ritimlerin adı çapraz ritimdir; ya da poliritimdir. Bu ritim anlayışının Afrika müziğinde çok önemli bir yeri vardır. Bu müziği araştıranların önde gelenlerinden A. M. Jones, bunun Afrika müziğinin tam da özü olduğunu, Afrikalı'nın istediğinin de bu olduğunu, ritimlerin çelişkisinin getirdiği zevki yaşamak istediğini belirtmektedir.

Davulcu tarafından çalınan ya da dansçının ayağından çıkan seslerle sağlanan temel bir vuruş düzeni vardır. Bunun yerini sessizlik de alabilir. Bu durumda dinleyenler ve çalanlar vuruş düzenini hissederler yalnızca. Esas zorluk, bir ana vuruş üzerinde davulcuların, dansçıların, vokalistlerin veya enstrüman çalanların değişik ritim çalmalarında ve herkesin kendi ritmini şaşırmamasındadır.

Çapraz ritim ve her bireyin bir ana vuruş düzenine uyarak ama farklı ritimler tutmaları, vurmalı çalgılar açısından «çok seslilik»tir. Nasıl çokseslilik, tek sesliliğe mutlak bir biçimde üstün değilse ve tıpkı nasıl diğer sanat dallarında da farklı düzeylerde olduğu gibi, parçanın ruhu, içeriği, belli bir biçemi —tekseslilik ya da çokseslilik olabilir— gerektiriyorsa, ritimsel çokseslilik demek olan çapraz ritim de düz ritimden mut-

lak anlamda üstün değildir. Her parça kendine uygun olan ritmi gerekli kılar. Afrika müziğinde çapraz ritmin ezici hakimiyetinin temel nedeni M. A. Jones'un dediği gibi Afrikalı'nın «ritimler çelişkisinin getirdiği zevki yaşamak istemesi» değil, bu tür müziğin doğasının çaprazı gerektirmesidir. Yani Afrikalı, müziğin zorlaması sonucu, esas olarak, öznel değil nesnel bir biçimde davranmaktadır.

Afrika kökenli olan bu anlayış cazı derinden etkilemiştir. Ayrıca genel olarak pop denilen müzik biçimi ve özellikle de rock üzerinde geniş etkiler yapmıştır. Fakat çapraz ritim günümüzde Dünya'da ve Türkiye'de öyle yozlaştırılmıştır ki, bateristler parçanın neyi zorunlu kıldığına bakmaksızın, ya da bakıp da görmeksizin, davuldaki yeteneklerini göstermek kaygısıyla, çapraz ritme sarılmaktadırlar; yani salona oynamaktadırlar; «one man show» yapmaktadırlar.

Müzikolog Richard A. Waterman, Afrika müziğinde vuruş-dışı vurgulamaların, dinleyicinin öznel metronomunu etkilediğini fakat hiçbir zaman bozmadığını belirtmektedir.

Afrika müziğinin en önemli yanının ritim olması melodinin inkârı anlamına gelmemektedir. Afrika geleneğinden gelip Amerika'da kendini hissettiren önemli bir özellik de, bir enstrümanın ya da şarkıcının diğerine tepkisi olan çağrılı - yanıtlı kalıp anlayışıdır. Bu müziğin cazı derinden etkileyen diğer bir özelliği, cazda kirli ton denilen yanıdır. Afrikalı bir çeşit saf ya da ideal tonda şarkı söylemeye çalışmaz. Sesini büyük bir doğallık içinde kullanır. Sesini tatlılaştırmak için yapaylaştırmaz. Şarkılar, zaman zaman bir çığlığa, bir feryada dönüşür. Ernest Borneman, bir sözcüğü vurgulamak istediğimizde sesimizi yani perdeyi yükselteceğimizi, fakat herhangi bir hecedeki bir perde değişiminin bile bütün bir sözcüğün anlamını değiştirdiği Afrika dillerinde, elimizde pekiştirme aracı olarak bir tek ses tonunun kaldığını, tonun rengini, sesin oluşumunu ve vurgulamak istediğimiz sesin vibratosunu değiştirebileceğimizi ifade etmektedir.

4. ABD ZENCİ HALK MÜZİĞİ

Zenci halk müziği büyüleyici melodiler, ritimler, çok çeşitli temaların gündelik hayattaki ifade biçimleri, humor ve pathosdan ibaret değildir. Avrupa ve Afrika geleneklerinden kaynaklanıyorsa da genel olarak Yeni Dünya'da özel olarak da ABD'de üst düzeyde başkalaşarak ayrı, bağımsız bir müzik türü olmuştur. Kuşkusuz beyaz folk müziği ile zenci halk müziği birbirlerini karşılıklı olarak etkilemiştir. Zenci halk müziğinin caz üzerinde de önemli etkileri olmuştur.

Zenci halk müziğini irdelemeye çalışırsak, önümüzdeki sanat türünün alabildiğine geniş olduğu gerçekliği ile karşılaşırız. Ayrıca Afrika müziğini sürekli gözönünde tutmadan, Afrika müziğine çok geniş bir biçimde egemen olmadan, bu müzik türünü incelemek olanaksızdır. Bunu söylemek ABD zenci halk müziğinin Afrika müziği olduğunu söylemek değildir. Aradaki ortaklıklar ritmik ve melodik kavramlar, insan sesleriyle aletler arasındadır. Aletlerde ve bunların kullanım biçimlerinde ve danslarda da önemli benzerlikler bulunmaktadır. Zaten her yeni tür, gökten zembille düşmeyeceğine göre, mirasçısı olduğu türü/türleri şu ya da bu oranda bünyesinde sınırlı şekilde korur; yine burada maymunun insanda okunacağı zihniyetinin teorik temeli yatmaktadır.

Ancak bütün bu benzerliklere rağmen ABD zenci halk müziği apayrı, yalnızca ABD'ye özgü bir müzik türüdür. Karayipler Denizi'ndeki İspanyol adalarında, İngiliz adalarında ve Fransız adalarında Afrika ve klasik ge-

leneğin kaynaşımı ortaya farklı ürünler çıkartmıştır. Brezilya'da ve Venezuela'daki kaynaşımlar da farklı yaratımlar ortaya çıkartmıştır. Bütün bu yerlerde «çapraz-çoğalma» (cross-fertilization) sürmektedir. Ki bazen ücra köşelerde Avrupa geleneğini ve Batı Afrika geleneğini saf olmasa da bulabilmek mümkündür. ABD zenci müziği hem Afrika ve hem de Avrupa geleneklerinin bileşimi olduğu için, başka şeye dönüşmüş dahi olsa, bu iki farklı gelenek kendisini ayrı ayrı da hissettirebilmektedir —eritme potası (melting pot) kuramını anımsayabiliriz.—

Afrika müziğini bilinen notasyonla ifade etmek mümkün değildir. Afrika müziğinde, içinden çıktığı kültüre ve bölgeye bağlı çeşitli akımlar vardır. Amerika'ya Batı ve Orta Afrika'nın batısından getirilen kölelerin her zaman gözönünde tutulması gereken kültürleri vardı. Guy B. Johnson Sea Island ahalisinin Staccato tonlarını kullandığını belirtmektedir.

«Afro-Amerikan müziği» terimi, sözkonusu müzik tarzının Afrika egemenliğinde olduğunu ima eder. «ABD zenci halk müziği» ise, müziğin kökenlerinden birinin Afrika olduğunu yadsımaz. Olayı ne salt doğuştanlıkla ne de salt kültürle açıklar; ikisinin birlikte düşünülmesini ister. Bugün bütün dillere yerleşmiş «Allah vergisi yetenek» ve «yaradılış» sözcüklerinin nitelediği de budur. (İngilizce'de örneğin «God given talent», «talented», «gifted» gibi sözler göze çarpar. Ünlü İngiliz futbol takımı Liverpool'un taraflarının tezahürat şekillerinden biri «We're by **Father** the greatest team»dir.)

Yukarıda kabaca değinilen doğuştanlığı sağduyulu hiçbir insan reddedemez. Aslında Noam Chomsky ve Jung bu işin teorik temellerini inşa etmişler, biyolojide Gregor Mendel de kendi alanında bu olguyu açıklamıştır. Mendel'in biyolojik kalıtımının benzeri, psikolojide de vardır. Carl Gustav Jung, düşünce, duygu ve önyargıların, kültürden bağımsız olarak kuşaktan kuşağa geçeceğini ve yine bağlantılı olarak «kolektif bilinçaltı» (collective unconsciousness) varlığını savunur. Chomsky ise kendine ka-

dar gelen ve «dil öğrenimi»nde (language learning) ifadesini bulan görüşün yerine, «dilin alımlanması»nda (language acquisition) ifadesini bulan ve «doğuştan gelen bilgi» ile açıkladığı görüşü koymuştur. Chomsky doğuştanlığı da yadsımaz, kültürü de.

İşte müziğe bakış tarzımızda bunlarla donanmışlık duyumsanmalıdır. Zencinin doğuştan şanslı olduğunu —ekstreme vardırmamak kaydıyla— söylemeliyiz.

Görülüyor ki «Afro - Amerikan» ifadelendirilmesi «ABD zenci folk müziği» adlandırmasının yanında güdük kalmaktadır. ABD zenci folk müziğinde hem doğuştanlık, hem de kültür önemlidir; bu ifadede hem doğuştanlığın hem de kültürün önemi beraberce vurgulanmış olmaktadır.

Melodi, armoni, ritim açısından zenci halk müziği, blues gibi, caz gibi, ne Arfika müziğine ne de Avrupa geleneğine indirgenebilir; bu iki tarz, tam değilse bile, blues'daki gibi, hele hele cazdaki gibi olgunlaşmış olmasa bile, görece az olgunlaşmış bir biçimde kaynaşmıştır. Melodik açıdan daha çok Avrupa geleneği, ritim açısından da Batı Afrika etkisi baskındır. Ancak genellikle ifade edildiği gibi —hem ABD zenci halk müziği hem blues ve hem de caz için— «Avrupa'dan melodi, armoni gelmiş, üzerine de Batı Afrika ritimleri eklenmiş, olmuş ABD zenci halk müziği, olmuş blues, olmuş caz...» iddiası gülünçtür. Bu iddiayı ortaya atanlara «eritme potası» teorisini ayrıntılarıyla incelemeleri bir kez daha önerilir.

Amerikan zenci halk müziğinde «pentatonik skala» kullanılır genellikle. En yaygın şekliyle düşünürsek, piyanoda «kara tuşlar»a (black keys) karşılık gelir. Birçok zenci folk müziği parçasında «gapped» (açık, aralık) sistemler kullanılır; örneğin bildiğimiz majör skalasında dörtlü ve yedili kullanılmaz; diğer bir deyişle pentatonik skalaya, majör dörtlü ya da majör yedili eklenir. Diğer skalalar ise pesleştirilmiş majörlü, artmış altılı minörlü, altılı kullanılmayan minörlü ve artmış yedili minörlüdür. Bazıları bunların Afrika kökenli olduğunu iddia etmektedirler.

ABD zenci halk müziği konusundaki tartışmalar uzunca bir süre pentatonik skalada yoğunlaştı. Henry Krehbiel, 527 zenci şarkısının yüzde 21'inin pentatonik skalayı kullanmış olduğunu ortaya çıkarttı. Birçok araştırmacıya göre bu durum, Afrika müziğinin zenci halk müziğinde ne kadar etkin olduğunu gösteriyordu. Bazıları tam tersini iddia ediyorlardı. Gay B. Johnson ise, beyaz folk müziğinde de, yüzde 21'le 28 arası değişen oranlarda pentatonik skalanın kullanıldığını ortaya çıkarttı.

Afrika ve Avrupa gelenekleri hakkındaki tartışma başladığında, çok az kişi Afrika müzik kültürüne egemendi. Bilgi edinildikçe Afrika müziğinin Batı folk müziği ile dikkate alınması gereken ortaklıkları olduğu anlaşıldı.

Afrika kökenli zenciler belirtilmeli ki sürekli denilebilecek bir biçimde yeni skalalar buluyorlardı. Armaniyi ise pek takmıyorlardı; bilmiyorlardı ki zaten.

Bilindiği gibi insan gırtlağının çıkartabileceği sesler, ırka, bireylere, kültüre göre farklılıklar gösterse de, belli seslerde öbekleşmektedir. Bu durum özellikle dillerdeki telaffuz benzerliğine, kuşkusuz, ırka, bireylere, kültüre, coğrafi konuma göre farklılıklar göstermesine karşın, kuramsal temel oluşturmaktadır. Bunun gibi farklı müzik gelenekleri de, önünde sonunda birbirini andırmak zorundadır. Nihayet, aynı biyolojik yapısı olan insanın yaratımıdır.

ABD'de zencilerin yoğun olarak bulundukları bölgelerde dört kısımlı armonizasyon (four part harmonization) önemli idi.

Avrupa müzik geleneği ile Afrika müzik geleneği pek zıt iki gelenek değildir. Avrupa müzik geleneği, Afrika tavrı ile iyice yoğurulmuştur. Britanya Adaları kaynaklı folk tınıları, ilahiler, Afrika kökenli zenci tarafından yeniden şekillendirilerek, üst düzeyde başkalaştırılarak, zenci halk müziği oluşturulmuştur. Bu yapılmadan önce kuşkusuz ki, zenci, Avrupa müzik geleneğini sindirmiş, özümsemiştir.

Herhangi bir müzik tarzının ve bu bağlamda zenci halk müziğinin melodik ve skala özellikleri incelendiğinde «öz» ortaya çıkar. Cazda ritmik motiflerin Afrika hakimiyetinde olduğunu söyleyenlerin yanıldıklarını tekrar ifade etmek isterim.

Zenci halk müziğinin en önemli yanlarından biri «blue tonality»dir; ki kısmi pesleştirilmiş üçlü ve yediliden oluşmaktadır. Bu özellikler iş şarkıları gibi dini şarkılar gibi birçok zenci halk müziği türünde hissedilebilir. Stearns'e göre üçlü ve yedili, sonsuz «swoops», «glides», «slurs», «smears» ve «gliss»*lerle süslenmiştir. İşte bu üçlüler ve yedililer «blue tones»u oluşturur.

Gene Stearns'e göre, modern cazda beşli, artan bir şekilde «blue note» olarak kullanılmaktadır.

Kısmi pesleştirilmiş üçlü ve yedili için gerekli olan kültürel temel pek oluşmamıştır. Kolinski'ye göre bu unsurlar Batı Afrika geleneğinde pek görülmez. Ancak Kolinski'nin çalışmalarını temellendirdiği bölgeler dışındaki kesimlerde bazı uzmanların gerçekleştirdikleri incelemelerde, bu gibi unsurların varlığı kaydedilmiştir. A. H. Jones, zencinin, bildiğimiz anlamda üçlü ve yediliyi kullanmadığını belirtmektedir. Bazı uzmanlar ise, gerçek «blue tonality»nin Avrupa geleneğinde olmadığı düşüncesindedirler. Öte yandan, Kolinski, İngiliz folk şarkılarında «blue notes»un varolduğunu iddia etmektedir.

Pek kuvvetli kanıtlar olmamasına rağmen zenci halk müziğinin bu özelliğini Yeni Dünya'ya bağlamak doğru mudur? Bazıları doğru olduğu iddiasındadırlar. Kısmi artmış ve eksilmiş notaların istisna olduğu görüşündedir Kosinski. Bazı uzmanlara göre de bu durum istisna olamaz.

* **Swoop:** ataklar; **smear:** leke; **slur:** ses kaydırma, lekelemek; **glide:** kaydırma; **glise:** kayma.

Ayrıca çok önemli bir özellik de spirituals, iş şarkıları ve diğer zenci halk müziği formlarında armoninin olmamasıdır.

Zenci halk müziğinin en önemli özelliklerinden biri de, etkisi çok derin, yumuşak ve tatlı sesler aramamasıdır; zenci ses güzelliğini pek takmaz. Bazı önde gelen blues, gospel ve caz şarkıcısının sesi «foggy», «hoarse», «sandy» ve başka daha kaba sıfatlarla nitelenebilir.

Zenci geleneğinde, diğer Amerikan folk müziği tarzlarında bulunmayan çeşitli söyleyiş biçimleri vardır. Bunlardan biri de «kafa sesi» (falsetto), yüksek perdeden sestir. Bu gelenekteki önemli olan özelliklerden birisi de «humming», moaning» ve «groaning*dir. Ayrıca, sessizler değiştirilir veya yumuşatılır. Çağrı - yanıt kalıbının da çok merkezi bir nitelik olduğunu tekrarlayalım.

El çırpmak ve ayakları yere vurmak, geleneksel zenci müziğinin gereklerindendir. Bunlardan perküsyanal (vuruşlu) etki oluşturmada yararlanılmaktadır. Vuruşlar mlodik vurgulamalarla bazen çakışır, bazen de çakışmaz; genellikle düzenli «offbeat» (vurgusuz nota) oluşturur; burada Shakespeare için söylenen «düzensizlik içinde düzen» cümlesini anımsayabiliriz.

El çırpma birçok kültürde önemlidir, ancak zenci geleneğindeki kadar değil... Bu eşlik unsuru Afrika kökenlidir. Balta, çekiç gibi aletler, iş şarkılarında perküsyon aletleri olarak kullanılmıştır. Doğaldır ki ağır çalışmadan ötürü tempo, el çırpmaya oranla, oldukça yavaştır.

Afrika müziğini analiz edenlerden Waterman, vurgulamaların Avrupa geleneğinde «thesis» ve «arsis»**e isabet ettirilmesine karşın, Afrika geleneğinde ise esas aksanların düzenli bir biçimde «down ve up - beat» (vurgulu ve vurgusuz tempo) arasına düştüğünü ifade etmektedir.

* **humming:** vızıldama; **moning:** inilti; **groaning:** inilti.

** **thesis:** mısraın vurgulu kısmı; **arsis:** sesin yüksek perdeye çıkması.

Zenci halk müziğinde «buzzing» ve «rattling»* sesleri çok önemlidir; bu özelliği cazı da yoğun biçimde etkilemiştir. Ayrıca hem zenci halk müziğinde hem de cazda perküsyon yakıcı bir öneme sahiptir.

Bu tür müziğin nerede bitip cazın nerede başladığı yolundaki sorulara kesin yanıt vermek doğaldır ki, mümkün olamıyor. Türler, hele hele, zenci halk müziği ve caz gibi içiçe geçmiş olanları için, kesinlik hemen hemen hiç olası değildir.

* **buzzling:** fısıldama; **rattling:** tıkırdama.

5. BLUES

Blues'u, öteden beri müziğe, özellikle de popüler müziğe yoğun etkisinden dolayı, ne yalnızca Afrika müziğine ne de sadece Amerikan zencilerinin müziğine indirgeyebiliriz. Kitle iletişim araçlarının çok yaygın ve etkili olduğu bir çağda blues, Güney ABD'de ortaya çıkmış, kuzeydeki şehirlerde çiçeklenmiş ve olgunluğa ermiştir. Nihayet, popüler müziği kesin bir biçimde belirler duruma gelmiştir. Dünyada hiçbir folk müziğinin blues'unki kadar dramatik bir tarihi olmamıştır. Asrımızın başlarında bağımsız bir tür olarak çıkmak üzereyken ya da henüz yeni belirmişken, müzikolog Henry Edward Krehbiel, folk müziğinin sık sık o anlama gelmek üzere kullanılmasına rağmen popüler müzik değil fakat halkın müziği, halk tarafından yaratılmış bir müzik türü olarak algılanması gerektiği düşüncesindedir. Müzik ve şiirin bilinçli olmaksızın kaynaştığı iddiasındadır. Ona göre çeşitli formlar, ritimsel çeşitlemeler ve melodi parçaları, ırksal ya da ulusal duyarlılıklar, yaşam biçimleri, iklim ve politik etkilenimlerin yansımaları, coğrafi konum ve dilsel özelliklerin tesiri altındadır.

Blues parçaları Krehbiel'ın söylediklerini sadece kısmen doğrulamaktadır. Krehbiel blues'u halk şarkısı olarak kabul etmemektedir denilebilir. Ya da, genel olarak siyahın müziğinde duyumsanan genel bir kötüye gidişten dolayı, bu alanda çalışan çağdaşları gibi blues'u bu genel düşüşten soyutlamak amacıyla belirli bir gerçekliği yok saymıştır. Fakat yine de yazarın konu üzerindeki diğer görüşleri incelendiğinde görülecektir ki, blues halk müziği olarak kabullenilmektedir.

Ayrıca belirtilmelidir ki bütün zenci halk müziği türleri blues değildir. Blues zenci halk müziği türlerinin en verimlisidir. Genellikle blues'un country ile kaynaşarak Rock'ı ortaya çıkardığı kabul edilir. Gerçekte country'de de yoğun blues etkisi sezilir. Yani Rock da, dolaylı olarak caz ve blues kökenli görülebilir.

Blues, Amerikalı siyahın ezilmişliğini yansıtan, bu ezilmişliğe yer yer karşı da çıkan bir türdür. Zencinin toplum içindeki statüsünün değişip evrildiği bir dönemde —göç yıllarında— ortaya çıkmıştır. Charles S. Johnson 1930'ların başlarında, bu tarzın içinden çıktığı kültürle —halk kültürü— çok yoğun ilişki içinde olduğunu söylemiştir. «Halkı; topraklarını ekonomik sıkıntılardan ötürü terketmiş ve şehirde hayat arayan insanlar olarak tanımlayamayız» demekte ve bu insanları «populus» ya da daha iyisi «proleter» olarak değerlendirebileceğimizi iddia etmektedir.

Burada arabesk türünü anımsatmak istiyorum; arabesk genellikle kabul edildiği —benim de katıldığım— gibi kır kökenli insanların ekonomik sıkıntılardan ötürü yaşadıkları toprakları terkedip kente göçmelerine ve çoğunlukla da şehirlerin gecekondu mahallelerini oluşturmalarına aşağı yukarı karşılık gelir. Bu karşılık gelme kuşkusuz, zamanlama açısından diyakroniktir; yani feodal üretim biçimi tarafından önünde sonunda belirlenen, kır insanının müzik beğenisi, aynı kır insanı kente gelip, altyapı açısından proleterleşmesine karşın, üstyapı açısından kentlileşememesinden (proleterleşememesinden), kapitalizme özgü proleterlerin payına düşen beğeni düzeyine ulaşamamasından kaynaklanmaktadır. Önünde sonunda ekonomik temel —üretim ilişkisi— tarafından belirlenen müzik, üstyapının altyapıyı senkronik değil ama diyakronik olarak izlemesinden filizlenmektedir. Kişisel olarak şunu söyleyebilirim ki bu tür, Türk insanının müzik beğenisi açısından, üstyapıda da burjuvalaşmasına ve proleterleşmesine kadar ömrü olan ve ondan sonra da ancak diğer müzik türleri tarafından emilmekten başka çaresi kalmayacak ya da belli bir süre diğer

müzik türlerinin bünyesinde tortu olmaya ve sonra da tamamen yok olmaya mahkûm olan bir müzik tarzıdır.

Kaba ve kısa ancak o ölçüde özlü bir ifade ile söylemek gerekirse arabesk iki cami arasında tereddüt edenlerin, binamazların müziğidir. Ve insanlara, zorunlu olarak bir cami seçtirildiğinde —ki bu daha ileri üretim ilişkisi olan kapitalizmin camii olacaktır— yukarıda belirtildiği gibi olumlu olarak değinilebilecek bazı yanları, başka müzik türleri tarafından emilecek, ancak kesinlikle, ortadan bütünüyle kaybolacak olan bir türdür. Arabesk, bir tüm olarak Türk insanının feodalizm ve kapitalizm karmaşasını, bir üstyapıyı —veya üstyapısızlığı— yaşıyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Blues için bazı insanlar —aynı zamanda caz için de— benzer değerlendirmeler yapmaya çalışarak arabeski aklamaya, onurlandırmaya çalışıyorlarsa da, arabeskin hemen hemen tam tersine blues'un olağanüstü bir olumluluğu vardır. Doğrudur, bugün blues bağımsız bir tür, bir caz gibi apayrı, özgür bir müzik türü değildir; günümüzde blues ne caza, ne rock'a ne de bir tüm olarak popüler müziğe indirgenemeyen bir türdür. Bunlara ve örneğin country türüne kaynaklık etmiştir; ancak bu türler tarafından emilmiş; neredeyse kaynakları bu türler tarafından tüketilmiş ya da bu tarzlara kaynaklığı hiçbir zaman tükenmeyecek olan bir türdür; bu durum olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden blues'la ya da cazla arabeskin kıyaslanması olağanüstü vülger ve acınılası bir yaklaşımdır. Arabeski blues ya da cazla kıyaslayanların en azından bilinçaltı amaçları arabeski onurlandırmaktır. Bu çaba, arabeski onurlandırır ama bu kıyaslamayı yapanların ne ölçüde popülist kaygı taşıdıklarını da açığa vurur; onların popülizm okyanusunda ümitsizce kulaç atmaya çalışmalarına izin veriyorum... Aynı zihniyet Punk müziğini dahi, —ki ayrı bir müzik tarzı olarak kabul etmiyorum; yok sayıyorum— yine bilinçli ya da bilinçaltı nedenlerle, popülist kaygılarla, o kaygıların dürtmesiyle, «Çok basit bir müzik türüdür; herkes bu müzik açısından müzisyen-

dir; bu açıdan da insanlar arasında mutlak olmasa da bir eşitlik sağlanmıştır» diye göklere çıkarmıştır. Artık herkesin at gözlüklerini çıkarıp atma zamanı gelmiştir...

Konumuz olan blues'a döndüğümüzde, yine Johnson'ın bu bağlamdaki şu sözleri ile karşılaşmaktayız: «Blues ... tıpkı 'spirituals'lar gibi, plantasyonlarda çalışan zencilerin zihni ve duygusal yanlarının doğal bir şekilde ifade edilmesidir». Spirituals bu özelliğini bugün bile belli bir oranda korumaktadır. Köy ve kır insanı ile, proleter ve kent ahalisi arasındaki fark, halk müziği arasındaki farklılıklara denk düşmektedir denilebilir. Ancak, blues'un sadece ya da dolaysız bir biçimde proletaryanın malı olmadığı —tıpkı caz gibi— kesindir. Bu müziğin yaratılmasında kentli zencinin de büyük katkısı vardır. Şarkı türleri arasındaki farklılığı basit bir biçimde kır ve kent kültürleri arasındaki farklılıklara indirgemek kaba maddeci bir zihniyeti taşımaktadır. Ayrıca dini ve dindışı müzik tarzları da köy ve şehir zencilerine dolaysız bir biçimde indirgenemez. Blues, sürekli değişimlere uğramış ancak temel özelliklerini korumuş; bazı nesnel sebepler yüzünden ayrı, bağımsız bir tür olarak günümüze gelememiştir. Blues'da da kuşkusuz, diğer müzik türlerinde, diğer sanat alanlarında olduğu gibi çeşitli akımlar vardır. Burada, Amerikan Uygarlığı'nı berrak bir biçimde anlatabilmek amacıyla yapılan «Eritme Potası» (Melting Pot) benzetmesine tekrar başvurmamız gerekmektedir. Bilindiği üzere bu benzetmeyi öne sürenlerin bir kısmına göre, «potaya giren etkiler başka şeylere dönüşerek aynılığa ulaşmış, ama diğerlerine göre de farklılıklar tamamen erimemiştir. Ayrıca, bu aynılık içindeki farklılığın ayrı bir lezzeti de vardır. Bu durum blues için tamamen geçerlidir.

Blues türü içindeki akımlar klasik blues tanımlamalarından oldukça ayrıdır; yani oniki ölçülük yapıdan, «three - chord - progression»dan ve üç dizelik mısra kalıplarından fazla birşeydir.

Önemli ölçüde kayıt tekniklerinin gelişmesiyle de, blues, baskın değilse bile en önemli zenci halk müziği türü olmuştur —tabii diğer faktörlerin

etkisi de örneğin estetik düzey de yadsınamaz. Ayrıca siyahların göçü de bu yaygınlıkta çok önemli bir yer kaplamaktadır.

Ancak 1920'lerin başlarında blues'ların kaydedilmesiyle birlikte, estetik, sıçrama yapmıştır. Gene de bu durumu pek fazla abartmamak gerekir.

Blues plaklarda yaşayan bir müzik tarzı değildir. Fonografın pek fazla katkısı olmaksızın ortaya çıkmıştır. Kitle iletişim araçları sayesinde, siyahlar içindeki sınıflamada altta yeralanlar, başka benzerlerinin deneyimlerinden yararlandılar. Onların spontane tekniklerini bilinçsiz de olsa analiz etmek, değerlendirmek ve o tekniklerden faydalanmak olanağını elde ettiler. Az sayıda da olsa bazı radyo istasyonları zenci dinleyicilere blues yayınlarına başladı. Zenci gazetelerinin de blues'un yaygınlaşmasında önemli bir yeri vardı. Kuzeyde çıkan birçok gazete hem müziğin estetik planda gelişmesini gözardı etmeden ve hem de bu tür müziğin bir başkaldırı aracı olduğunu neredeyse empoze etmeye çalışarak —ki hiçbir sanat türü hiçbir amacın aracı değildir— yayınını sürdürdü. Blues siyahların hayatında büyük öneme sahiptir ve bir anlamda Stendhal'in «Roman bir yol boyu gezdirilen aynadır» zihniyetine çok uygundur. Yazarın, hiç ilgisi olmadığı halde vülger maddeci zihniyeti anımsattığı gerekçesiyle kabul edilmeyen bu anlayışı, blues için özellikle geçerlidir; diyebiliriz ki blues yol boyu gezdirilen aynadır... Blues zenci toplumunu şu ya da bu oranda yansıtır, onun acılarını, hüznünü, aşkını, cinselliğini, şiirsellikle pornografinin buluştuğu erotizmini, kısacası bir tüm olarak hayatını yansıtır.

O dönemlerin zenci toplumunu incelemek isteyenleri, kaçınılmaz bir görev beklemektedir; blues'u ayrıntılı bir biçimde incelemek... Zencilerin yarattıkları en önemli zenci halk müziği türü olan blues, dolaylı bir şekilde de olsa hayatı yansıttığı ölçüde, nihai çözümlemede üretim ilişkilerini etkiler —örneğin zenci yoğun ve acımasız bir şekilde çalıştırılmaktadır; blues söyleyerek bir anlamda öfkesini, acısını, kinini, oldukça

koyu pornografik özlemlerini dile getirerek rahatlamakta, bedensel ve psikolojik olarak başka hiçbir kültürel etkinliğin veremeyeceği bir iç huzura, dinginliğe ulaşmakta ve böylece bir anlamda daha iyi çalışmaktadır.

Ayrıca, şunu da belirtmek gerekir ki, ağırlıklı olarak pornografik ve hatta koyu pornografik özellikler içermesine karşın, sözlerde varılmış bulunan yoğun estetik düzey, yoğun şiirsellik yadsınamaz. Yüksek düzeyde şiirsel pornografik blues sözleri yanında, kuramsal derinliği insanı şaşırtacak blues sözleri de vardır. Böyle sözlere münferit bir örnek oluşturan şu iki dizeyi irdelemeye çalışalım:

If you don't like my ocean, don't fish in my sea,
Stay out of my valley, let my mountain be.

Bilindiği üzere Freud psikolojisinde okyanus, deniz, göl —büyük bir olasılıkla nemlenmeden ötürü— dişiyi, kule gibi sembollerse erkeği simgeler. Bu iki blues dizesinde ise dişilik organı okyanusa, denize ve vadiye benzetilirken —neden vadiye de benzetildiği kolayca tahmin edilebilir—, erkek de dağa benzetilmiştir. Dağ ve vadinin ilk planda pornografik düzlemde çağrıştırdıkları horlanma da bir yana bırakılırsa, iki cinsin hayatın her alanında birbirinin tamamlayıcısı olduğu yolunda, çok basit görünen fakat hayati önem taşıyan bir duyguya varılmaktadır. Doğru olan da kadının ve erkeğin birbirini bütünlediği gerçeğinin yakıcı bir öneme sahip olduğudur...

Yukarıda alıntıladığım ve teorik derinliği olduğunu sandığım dizeler okunurken ve bu dizeler üzerinde biraz da olsa düşünmeye çalışırken ilginç olan, bu dizelerin sahibinin ya da sahiplerinin «kendiliğinden» ermişliğidir. Blues sözlerindeki koyu pornografik özellikler neredeyse başlıbaşına bir kitap oluşturabileceğinden bu kadar değinmekle yetinmek istiyorum. Ancak genel olarak halk müziklerinde, örneğin Türk halk müziğinde de cinselliğin çok doğal bir biçimde ele alındığını belirtmek isterim. Örneğin:

Dam üstünde un eler
Tombul tombul memeler
Memeler başkaldırmış
Kavuşmuyor düğmeler

Nasıl Amerikalı siyah Freud'u bilmeden onun söylediklerini pragmatik bir yaklaşımla doğruluyorsa, Türk insanı da cinselbilimin bir alanına küçümsenmeyecek bir ölçüde açılmıştır.

Plak endüstrisinin gelişmesiyle ABD'nin çeşitli bölgelerindeki zenciler birbirlerinden etkilendiler; farkında olarak ve olmayarak alışverişler başlamış oldu. Değişik bölgelerden gelen siyahlar beraberce plak çalışmalarına giriştiler. Amerikan zencilerinin yakın tarihinde blues parçalarının kaydı önemli bir yer tutar. Gazeteler yalnızca okur - yazar zenci kitleye ulaşmaktaydı, plakların ise bir iletişim aracı olarak çok daha önemli olduğu yadsınamaz. Plak kaydının bütün avantajları blues müzisyenleri tarafından kullanılmıştır.

Ancak ne yazık ki blues plaklarını toplayan kişilerin, bu plak koleksiyoncularının blues tarihi açısından son derece zararlı etkileri de olmuştur. Blues üzerine çalışmalarda, genellikle şarkıcı ile dinleyicisi arasındaki canalıcı önemdeki ilişki gözardı edilmektedir. Charles Keil'in «Urban Blues» yapıtında dinleyici ve şarkıcı arasındaki ilişki araştırılmıştır. Fakat 1920 ve 1930'lardaki ABD'li siyahın estetik düzeyi, bireysel yanları ağır basan özgün şarkıcıların ne oranda yaygın olduğunu belirlememizi sağlayabilecek bir çalışma yoktur ve hangi karakterdeki blues'un, hangi katmandan veya katmanlardan geldiği, kime veya kimlere denk düştüğü konusu tamamen bakir haldedir. Zencilerin evlerindeki blues plakları üzerindeki yoğun ve titiz bir çalışma gösterecektir ki, blues plakları zencinin yaşam biçimini yansıtmaktadır. Blues açısından şükretmek gerekir ki, blues plakları, hırpalanmış, yıpratılmış dahi olsa bulunabilmektedir; bir «field cry»ın, bir «field holler»ın, bir «street cry»ın, çocukların oyun oynarken söyledikleri

şarkıların, zencilerin çeşitli işlerini yaparken söyledikleri, o işlerin çeşitli olumlu veya olumsuz özelliklerine göre ritmik, armonik ve melodik ayrılıkların başgösterdiği iş şarkılarının plakları az da olsa vardır. Varolan az miktardaki kayıt ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlık kazanabilmiştir. Bu arada siyah Amerikan halk müziğinin en önemli kolu olan blues yanında, diğer birçok halk müziği türü de yanyana varolabilmiştir. Çıkışından bir ay sonra 75.000 adet satan Mamie Smith'in plağı vodvil blues türündeki plakların ne kadar geniş pazar bulduğunu gösteren küçük bir örnektir.

1922 yılının sonlarına doğru, Mamie Smith'in plakları dağıtım yönünden salt Kuzey'deki şehirlere sıkışıp kalmaktan kurtuldu. Çeşitli plak şirketlerinin zorlamasıyla da, blues, bu dönemde hemen hemen bütün ABD'ye yayıldı. Charles S. Johnson'ın blues açısından en önemli değerlendirmelerinden birinde, hiçbir zenci ailesinde o dönemlerde radyo olmadığı, yalnızca 76 ailenin birer gramofona sahip olduğu, diğer 612 ailenin ise ancak bir bançoyla yetinmek zorunda kaldığı belirtilmektedir. Burada hemen, bazı araştırmacıların, kısmen haklı olan bir iddiayı eksterme kadar götürerek, örneğin «Türkiye'nin ekonomik düzeyi ne ki kültürel düzeyi ne olsun?» diye anımsadığım geri planında felsefi olarak gene kaba maddecilikle donanmış anlayışı aklıma gelmektedir. Bu bağlamda blues —diğer birçok bağlamda, örneğin sporda da olduğu gibi— bu zihniyetin hiç takılmayacak bir anlayış olduğunu kanıtlamaktadır. Siyah halk müziği, blues, ragtime, olağanüstü elverişsiz koşullara karşın gelişip serpilebilmiştir. Kaba maddeci anlayış en büyük şamarı cazdan yemiştir. Caz, bütün elverişsizliklere, olanaksızlıklara karşın, dünyada çok önemli bir müzik türü olabilmiştir.

Her şeyi açıklayan kaba maddecilik deha değildir. Biraz saldırgan olarak nitelenmeyi göze alarak derim ki, denize düşen yılana sarılır misali, reddettiği hatta savaş açtığı bir düşünce sisteminin kucağına düşerek

komikleşmek, dahilere özgü bir iş değildir. Beklenen, «benim kültür teorim ya bu haliyle ya da her zaman, bu durumu açıklayamaz» diyerek dürüstlük göstermek ve bu konuda kendi genel sistemiyle uyumlu, armonik bir yöntem arayışı içine girmektir.

Ancak bütün bunlardan sonra, benim, ekonomik koşulların ya da kültürün önemli olmadığını düşündüğüm sanılmasın. Ben yalnızca ekstremlere karşıyım; kalıtsal yeteneği de, ekonomik, psiko-sosyo-kültürel ortamı da, sanat olayındaki paylarını da abartarak, birini nerdeyse bütünüyle yadsıyarak çıkmaza saplanmamak yanlısıyım; ayrıca eklektik sıfatıyla da —en azından sağduyulu kişiler tarafından— nitelenebileceğimi zannetmiyorum.

Örneğin genetiği, yani doğuştan gelen kalıtsal yeteneği reddettiğimizi varsayalım; nasıl açıklayabiliriz, küçücükken, beş aşağı beş yukarı sağlıklı bir müzik yeteneği sınavı ile konservatuvara alınan küçüklerin çok azının virtüoz olabilmesini? Diğerlerinin sıradanlığın zincirlerini kıramamalarını?

Öteki ekstrem görüş de yeteneğin üstünün örtülemeyeceğini ancak yere düşen pırlanta gibi üzerinin tozlanacağını, bu tozlar temizlendiğinde, pırlantanın yine aynı pırlanta olacağını iddia etmektedir. Eğer o tozlar yerleşikleşirse, pırlantayı sürekli deteriorasyonla başkalaştırmaz mı?

1920'lerin ortalarında Charles S. Johnson gibi yazarlar, blues'un diğer zenci halk müziği türleriyle etkileşim içerisine girmesine, bu müzik türleriyle blues arasındaki bileşimlere ya da diğer bir deyişle kaynaşımlara, değişimlere, estetik planda sıçramalara tanık oldular. 1939 yılında «Folk Songs of Chicago Negroes»da Chicago zencilerinin halk müziğini, plaklar yardımıyla çözümlemeye çalıştı Longini. Eserinde Chicago blues'unun, kuzeydeki ilk dönemlerindeki haline benzerliğini belirtmektedir. Gelişmiş blues'ların ilk blues'ları anımsatması çok doğaldır. İnsanın anatomisinde, maymunun anatomisinin kalıntılarının, tortularının bulunduğu, bu yüzden de maymunun insanda çözümlenebileceğini söylemek sanıyorum doğ-

rudur. İleri üretim ilişkilerinin, kendinden daha önceki üretim ilişkilerinin tortularını, kalıntılarını taşıyacağını da söyleyebiliriz.

Genellikle bütün kültürel olaylar önünde sonunda bağrından çıktığı toplumu yansıtır. Yüzlerce blues'un —ki bazıları dolaysız bir biçimde milyonlarca Amerikalı'nın ürünü olan halk müziğine dayanır— yayılım alanı sürekli genişlemektedir; halk müziği ise uzunca bir süre besin kaynaklarını sözlü gelenekten almıştır. Bu parçalar, zencilerin yaşamlarıyla ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır. Son çözümlemede yaşam tarafından belirlenen blues, önünde sonunda zencinin hayatını etkiler, bazen de belirler. Blues'un toplumla bu ilişkisinin nasıl sonuçlanacağını tahmin etmek oldukça zor, yer yer imkânsızdır. Ama şu kesin bir gerçektir ki, gelecekte zenci halk müziğini inceleyecek olanlar, derin bir sosyolojik, antropolojik çalışmaya girmek zorunda kalacaklardır.

Odum'ın ve Johnson'ın bu konudaki sözleri peygamberce bir tavırla söylenmiştir. Bu iki yazar 1925 yıllarında çalışmalarını yürütürken, değindikleri hiçbir sanatçı —Fuller, Jefferson, Arnold örneğin— henüz plak doldurmamıştı. O dönemlerde, Charley Patton, Frank Stokes, Tommy Johnson, Peetie Wheatshaw ve Leroy Carr'ın henüz plakları yoktu.

Çok kısa olarak söylemek gerekirse, blues'un yaygınlığında kitle iletişim araçlarının payı büyüktür; ancak bu, blues'un üst düzeyde estetik boyut içerdiği gerçeğini değiştirmez. Eğer bugün blues, caz gibi, dünya popüler müziğinin merkezinde yatıyorsa, bu olayı salt iletişim araçlarıyla açıklamak gülünç olacaktır.

1950'lerde özel olarak zencilere yönelik müzik yayınları, blues yayınları yapan istasyonların kurulmasıyla, blues, etkisini daha büyük oranda duyumsatmaya başladı. Özellikle zenci disk-jokeylerin sundukları programlar çok büyük ilgi görüyordu.

Günümüzde blues, gelişiminde önemli bir rol oynayan aynı iletişim araçlarınca ya da iletişim araçlarının yeni gelişen şekillerince, ne yazık ki kösteklenmektedir. Tecimsel kaygılarla, blues ayırdedici özelliklerini yitir-

mektedir. Ne garip bir yazgıdır ki, doğum ve ölüm sebebi aynı olmaktadır: «Mass media...»

Blues popüler müzik tarafından sürekli emilerek ölümcül bir hastaya dönüştürülmektedir. Bu emilme olayı gerçekleştirilirken blues neredeyse kimliğini yitirmiştir. Öte yandan blues kilise müziğinden yoğun bir biçimde yararlanmıştır. Soul müziği, blues ve popüler müzik bir kaynaşıma doğru gitmiştir. Genç beyaz şarkıcıların blues söylemelerine bazı siyah müzik eleştirmenleri, tarihçileri ve bunların bazı beyaz meslektaşları karşı çıkmışlardır. Bazı siyah entelektüeller olumsuz tavır takınmışlardır. Bazı beyaz eleştirmenler, müzik tarihçileri, blues'a, en azından bilinçaltından, aşağılık siyah ırkın ürünü olarak baktıklarından, beyazların bu türle ilgilenmelerini uzun bir süre hoş karşılamadılar. Belirli bir süre de, cazda olduğu gibi, bu tarzla uğraşan beyazlar horlanmışlardır; bu durum toplumsal bir ketvurmadır; bu tür müziğe beyaz katkısının daha fazla olmasını engelleyen bir ketvurma...

Beyazların bu müziğe girmeleri, siyah kültürü zenginleştirmiştir; böylece siyah kültür, yani bu bağlamda blues, aradaki emekleme aşamasını atlayarak modern biçimlere ilerlemeye başlamıştır.

Blues daha önce dediğim gibi ABD halk müziğinin en önemli parçalarından biri, belki de en önemlisi ama kesinlikle ABD zencilerinin halk müziğinin en önemli damarıdır. Blues doğaçlama bir müzik tarzıdır. Tıpkı bizdeki âşık müziği geleneği gibi. Ritmik açıdan çok katı kuralları yoktur. Blues ritmi, yine caz ritmi gibi, Afrika kökenli poliritim ve klasik perküsyon geleneğinden filizlenmiş bir ritimdir. Caz ritmi gibi esas itibarıyla özneldir. Afrika ve Batı ritimlerinin üst düzeyde kaynaşımından oluşmuştur. Yine caz ritmi gibi ne Afrika ne klasik perküsyon geleneğine indirgenebilir.

«A Mexican Village» adlı kitabın yazarı Robert Redfield, bu eserinde Charles S. Johnson'ın blues üzerine yorumlarından esinlenerek folku, halkı, ortak geleneklere sahip insanlar topluluğu olarak nitelemekte; bu in-

sanların kültür taşıyıcıları olduklarını eklemektedir. Benim de katıldığım bu görüşe göre bu kültür, yazılı geleneği olmaksızın salt sözlü gelenekle kuşkusuz belli bir döneme kadar— kuşaktan kuşağa geçerek hayatiyetini sürdürmüştür. Folka dahil olan insanlar kır insanlarıdır. Olanaksız ama, bir an için blues'un kentlerde ortaya çıkmış olduğunu varsayarsak, kesinlikle günümüzdeki önemine sahip olamayacağını görürüz.

Blues'un çıkışında özellikle de yaygınlaşmasında büyük rol oynayan kitle iletişim araçları aynı türün ölümünde de başat pay sahibi olmuştur. Çünkü mass media, blues'un popüler müzik tarafından emilmesine yardımcı olmuştur.

Plaklara kaydedilmemiş blues parçaları, en az kaydedilmişler kadar üstte yer alır. Ama alan kayıtlarının (field recording) çok ender yapılması, sanatçıların duygusal dalgalanımları ve başka bir sürü faktör, şu andaki blues'un niteliğini belirledi. Blues'un siyah ırkın özgürlük isteğini yansıtmadığını, ırk ayrımına karşı çıkmadığını, toplumsal patlamaları yansıtmadığını ve kaynaklık etmediğini, işkenceye yakıcı önemde bariz imâlarla karşı çıkmadığını iddia edebilir miyiz?

Ancak, plaklarda toplumsal olumsuzluklara dolaysız bir biçimde karşı çıkış yoktur. Bu durum genellikle plak şirketleri ve bizzat söylenenlerin sansür kurumunu işletmelerinden kaynaklanmaktadır. Kayıtlarda, toplumu bütünüyle yansıtma çabası sezilir; ancak karşı çıkış yerine, ABD'li zencinin durumunun betimlenilmesiyle yetinilmiştir. Kuşkusuz siyahların savaşımı açısından bu da saygıdeğer bir çabadır. Fakat, yine de şu belirtilmelidir ki, göndermelerle, sembollerle, gizli kapaklı çalışan imgelemle, zencinin hayatındaki genel olumsuzluklara, yasaklara bir protesto vardır.

Blues parçalarında kapalı bir anlatım yolu, imalı ifade biçimi ortamın olumsuzluğundan ötürü seçildiğinden, hitap ettiği insanlarda bunları anlayabilmelerini sağlayacak anahtarların bulunduğu düşünülmüştür. Deşifre, dinleyiciye bırakılmıştır; dinleyici de böyle bir güce sahip birileri olarak kabul edilmiştir.

Ama blues, zenci hayatının diğer birçok yönünü de aydınlatmaktadır. Bazı siyah entellektüeller blues'la yoğun olarak ilgilenmişler, buna karşılık bluescular aydınlarıyla hemen hemen hiç ilgilenmemişlerdir. Antonio Gramsci'nin «organik - aydın» kavramını anımsamamak elde mi?

Esas olarak, blues'u yaratan kitle alt sınıftır. Orta sınıf zencileri ise, blues söylemek, alet çalmak şöyle dursun, dinleyici olarak dahi ilgilenmemişlerdir blues'la.

Yaşantılar apaçık yer almaz blues sözlerinde. Yalnızca çocukların bazı sorunlarına değinilir, aile yaşantısı esnek bir tutumla sergilenir, hayatın güzellikleri kalıplaşmış ve kanıksanmış sözlerin dışına pek çıkılmadan betimlenir, ulusal bayramların ve toplumsal başarıların yeraldığı pek iddia edilemez. Politik yanı ağır basan sözler ya da politik mesajlar, çok az blues parçası için geçerlidir. İnsan Hakları Hareketi, Özgürlük Savaşımları, Irkayrımcılığı, Siyah Müslümanlar ve Siyah Göç konusunda çok az şey söyler blueslar... Ancak şiirsel lezzet ve koyu pornografik özlemler üst düzeyde başkalaşarak, yepyeni bir kaynaşıma erişmiştir. Blues sözlerinin verdiği tadı ne sadece şiir ne de sadece melodi, armoni, ritim verebilir...

Sınırlamaların ışığında meseleye eğildiğimizde, yirminci yüzyılda dahi, blues'a dayanarak, zenci tarihine ışık tutacak bir çalışma yapmak olası değildir. Bu yüzden kaydedilmiş blues parçalarının sözlerine dayanarak toplumun ancak sınırlı bazı özellikleri hakkında birşeyler söyleyebiliriz.

Kreihbel'e göre blues, sınırlı da olsa ırksal duygulanımları, yaşama biçimlerini, iklimsel ve politik koşulları, coğrafi çevre ve dili inceleme, irdeleme konusu etmiştir bilinçsiz, kendiliğinden de olsa. Blues şarkıcıları, bazen gerçeklikleri değil ama arzulananı, arzuladıklarını gerçeklik olarak kabul ederek —bilinçaltından— söylemişlerdir.

Ancak yaşanan gerçekliklerden, bilinçli ya da bilinçaltı dürtülerden kaynaklanan bir kaçış, her ne denli esas olarak zencilerin beyazlara oranla daha fazla acılarla yüklü yaşamlarından kendiliğinden uzaklaşmak istese de, mutlak bir kaçışı gerçekleştirilemez. **Çünkü hayal ve arzu edilen,**

yaşananın sınırlarını kıramaz... Bu konuda, şöyle söyleyebiliriz ki **blues zenci toplumunu yepyeni bir aynada net bir şekilde değil; ama antik bir aynada, belli belirsiz yansıtmaktadır... Ama yansıtmaktadır...** Bu açıdan blues şarkılarının sözleri mutlak öznel değildir. Yani bu sözlerde yoğun bireyselliğin payını ve yukarıda anlatılmaya çalışılan zaafların payını çıkartırsak, geriye hakikatler kalır; bu da az birşey değil...

Blues zamanımızda varlığını bağımsız olarak sürdürememektedir, ama caz, bağımsız bir tür olarak hâlâ vardır ve varolacaktır... Kaynaşımlara açık bir müzik türüdür çünkü.

Üçüncü kuşak blues sanatçısı, blues kültürünün taşıyıcısı olduğunun farkındaydı, blues'un çıkış yılları hakkında bilgisi yetersiz olsa da. Detroit'teki karşılıkları ile aynı ortak geleneğe sahip olduklarının ayrımındaydı. John Lee Hooker'in etkisinden olduklarını pekala biliyorlardı. Blues'un ilahları ile kendi çapında bu işle uğraşanlar blues'a bakış açısından pek farklı değillerdi. Blues'da ün, hemen hemen tamamen tecimsel başarıyla ilgiliydi. Gerçekten, ticari başarıya ulaşmış ya da ulaşamamış dahiler, blues geleneğine katkıda bulunanlardır.

Blues'un temel ölüm nedenlerinden birisi, pek kabaca düşünmemek kaydıyla, sonucu olduğu kurumların —plantasyonlar, çalışma kampları, hapishane çeteleri— yok olmasıdır. Kuşkusuz bu yokoluş senkronik değil, diyakroniktir.

Country blues, city blues, klasik blues gibi, çözümleme açısından pek fazla birşey söylemeyen neredeyse içleri boş sınıflamalar yerine, kökenine göre kategorilendirmeye çalışmak oldukça yararlıdır. Bu bağlamda Mississippi blues, Atlanta blues, East Coast blues ve buna benzer tanımlamalar çok faydalıdır. Kimlik, nitelik belirten isimlerle bu tanımlamalar, Pete Welding, Samuel B. Charters ve Charles Keil tarafından daha da ileri aşamalara ulaştırılmıştır. Mississippi şarkıcıları ve gitaristleri müzikal performansları açısından, melodik dizi açısından kısıtlıydılar. Ritimsel vurgulamaları güçlüydü. Charles Keil yazılarında, John Lee Hooker, Bukka

White, Son House, Robert Johnson ve Muddy Waters'ın ilk zamanlarını Mississippi delta blues'a; Blind Lemon Jefferson, Texas Alexander, Monce Limbscomb ve Lightin' Hopkins'i tek telli gitar geleneğine örnek olarak verir.

Tek telli gitar geleneğinde rahat vokaller vardır; Texas yöresinin müzikal anlamda hafif dokusu duyumsanır. Welding, bu parçalarında «açık, uzun perdeli sound»un bulunduğunu söyler. Clarksdale, Mississippi ve Southern gibi farklı blues biçemleri de vardır; ancak bunların nerede bitip diğerinin nerede başladığı muğlaktır ve bu konuda ayrıntılı tartışmalar yapılmıştır.

Bu tartışmalar sürdü gitti... Bizim bu tartışmalardan çıkarabileceğimiz ise blues'da daha çok aletlerin ve vokalin önemli olduğudur. Yani blues esas olarak sözleriyle değil ama armonisiyle, melodisiyle, ritmiyle blues'du. Bazıları, olağanüstü gelişkin ve diğer insanlardan farklılaşmış kişiliklerini blues kalıpları içinde dile getiriyorlardı. Bazıları da, blues'a damgasını vurmuş ustaları taklit ediyorlardı. Bazen de estetik açıdan çok farklı anonim blues parçaları ortaya çıkıyordu.

Genel olarak söylenen, blues'un her biri üç dizeden meydana gelen bir kıta anlayışına ve on iki ölçülük bir yapı anlayışına sahip olduğudur. 19. yüzyılın sonlarına doğru bu yapı, spirituals içinde tecrit edilmiş bir vaziyette, nadiren de diğer halk müziği türlerinde bulunabilir. Blues'un gerçek şekilleri, ancak tecimsel olmaya başlamadan önceki dönemlerinde bulunabilir. Üç dizeden meydana gelen kıta ve on iki ölçülük anlayışın genel kabulü, kesinlikle başka hiçbir tarzın kullanılmadığı demek değildir. Birçok blues sanatçısı, blues'un duygu olduğunu söylemektedir. Bu sanatçılar çoğunlukla geleneksel ölçü ve kıta anlayışını seçerler ama başka yapıları da kullanabilmektedirler. Sekiz ya da on altı ölçülük dizge ve buna benzer değişik ölçülük sistemler de kullanılmaktadır. Ayrıca iki, dört, beş, sekiz gibi dizeden oluşan kıtalar da görülmektedir. Bu türden klasik kalıpların dışına çıkan bu blues'lar, dar yapısal tanımlama açısından blues

olarak kabul edilmese bile, duygu açısından blues'un ayırdedici özelliklerine sahiptir. Zaten genelleştirilmiş kalıplara değil de blues'cuların performanslarına bakmak gerekir. Yani burada sorun, teori - pratik ilişkisine gelmektedir. Son kertede esas olarak pratiktir. Aynı durum dilbilimde de sözkonusudur. Son çözümlemede belirleyici olan kullanımdır; katı kurallar değil. Ancak dilbilim de dil üzerinde bazen etkileyici bazen de nihai tahlilde belirleyici öneme sahiptir. Bir önceki saptamaya en somut örnek, dilde sürekli yapılan hataların kurallaşmasıdır. İşte blues açısından da son kertede belirleyici olan, konulmuş kalıplar değil, ama blues sanatçılarının duygularıdır.

Blues'dan daha eski olan zenci halk müziği geleneği —baladlar ve spiritualler— blues'u çok yoğun bir biçimde etkilemiştir. Blues'da uzunca bir süre, blues öncesi dönemin hem melodi, armoni ve ritim, hem de söz açısından etkileri görülebilmektedir. Zaten, bu durum bütün sanat dallarında sezilebilir. Yeni bir sanat akımı, yeni bir sanat türü yaratabilmek için önce, eski dönemlerin birikimleri altında kalınır. Bu geçmiş gelenekler sindirilir, özümsenir. Sonra fazla aykırı olmayan kopuşlar başlar. Nihayet, bir yenilik ortaya çıkar.

Yüzeysel bir bakışla da olsa blues'un caz gibi besteye değil, kişiye önem veren bir müzik tarzı olduğu görülür. Blues, bir yapı üzerinde her sanatçının kendine göre yorumladığı, neredeyse sonsuz yorumlanma olanaklarına sahip, doğaçlamanın çok önemli olduğu bir müzik biçimidir. Blues'cular bir parçayı ahenkli hale getirirler; bir blues parçasının nağmesini, bir başka blues parçasına altyapı, iskelet oluşturacak şekilde kullanırlar. Bu gibi durumlarda melodi veya enstrümantal eşlik, yeni blues parçalarına ulaştıran birer araç biçiminde değerlendirilmektedir.

«See See Rider», «Ain't Nobody's Business What I do», «Sail on, Little Girl Sail on», «Sloppy Drunk», «Diggin' My Potatoes» gibi blues parçaları her blues şarkıcısı tarafından «standart»lar olarak kabul edilmektedir. «Hesitating Blues» gibi bazı blues parçalarının kökenleri barizdir; «Shady

Lane» gibi bazılarının ise kaynaklarına biraz ek çabayla gidebilmekteyiz. Blind Lemon Jefferson'ın «One Dime Blues»u, Charlie McFadden'ın «Groceries on the Shelf»i, Bessie Smith'in, «Backwater Blues»u Bumble Slim'in «Hey, Lady Mama»sı, Bukka White'ın «Shake Em Down»ı, Big Joe Williams'ın «Baby, Please Don't Go»su, Sonny Boy Williamson'ın «Good Morning School Girl»ü, Big Boy Crudup'ın «Mean Old Frisco»su, Robert Lockwood'un «Take a Little Talk With Me»si ve Jimmy Rodger'in «That's All Right»ı blues denince ilk akla gelen parçalardır. Bazı blues parçalarında sözler değişmiştir ama genel melodik, armonik yapı ve ritimler, kuşkusuz varyasyonlar ve süslemeler de dıştalanmayarak, pek değişmezsizin kalmıştır.

Gerçekte baladlarla çok yoğun bir şekilde kaynaşımlar yaşamıştır blues; öyle parçalar vardır ki bazı yönlerden balad iken duygu ve form açısından blues'dur.

Demiryolunun da blues'da oldukça önemli bir yeri vardır. Demiryolu yapımında daha çok zencilerin çalıştırılmasından ileri geliyor herhalde bu... Dahası, diğer konuları işleyen blues'ların eskisi kadar revaçta olmadığı zamanlarda dahi, demiryolu konulu blues'lar, ritmik, armonik ve melodik açıdan belli bir üst düzeydeliği tutturabilmiştir.

Burada, sanatın temelinin iş olduğunu söyleyen Plehanov'u tekrar anımsamalı. Afrika müziği ele alındığında Plehanov'un yaklaşımı neredeyse tamamen doğrudur. Blues'un çıkışı da gene bazı istisnalar dışında onu doğrulamaktadır. Kendi hayatımızdan birkaç örnek: Ayakkabı boyacıları çift fırçayla ama dört baget kullanırmışcasına perküsyon dorukların a çıkarlar müşteri çağırırken... İşkembeci ustaları çok garip olduğu kadar üst düzeyde bir yerlere varırlar işkembe kıyarken... Osmanlı usulü şerbetçiler, ham da olsa kulaklarımızı şaşırtan ritimler ve ataklarla çıkarlar karşımıza... Bunlar çoğaltılabilir. Özetle ben, inceleyebildiğim kadarıyla sanatların çıkışlarında Plehanov'u görür gibi oldum hep.

Blues'larda demiryollarının yoğun olarak yer tutmasının yanında, otoyolların da devreye girdiğini görüyoruz. Roosevelt Skyes'in «Highway 61

Blues»u 1932'de kaydedildi. 1933'de Sonny Scott'ın «Highway No. 2»su boy gösterdi. Big Joe Williams'ın «49 Highway»i de iki yıl sonra kaydedilmiştir. Daha sonraları sırasıyla Joe McCoy'un «Highway 61»i, Walter Davis'in «13 Highway»i ve «Son Bond's 80 Highway»i, Lowel Fulson'ın «Highway 99»ı ve Curtis Jones'un «Highway 51»ının sayısız versiyonları da göze çarpmaktadır. Bu parça, Tommy McClennan, Jazz Gillum Smoky Hogg ve Stickhorse Hammond gibi sanatçılar tarafından söylenmiştir.

Toplum içinde belli bir saygıdeğerliliği yakalamış orta sınıf zencilerine göre blues şeytan işiydi. Onlara göre şeytanın işi ve müziği olan blues, dinleyenin yolunu şaşırmasına ve günaha girmesine nden olurdu. Blues sözlerinde fuhuş, pornografi, kumar ve şiddet alabildiğine at koşturur. Blues bazılarına göre de, bilinçsiz bir biçimde de olsa, katharsisdir. Blues'un ayrıca bir emniyet sübabı fonksiyonunda olduğunu da belirtmek gerekir. Tehlikeli, olumsuz kabul edilen bazı insani özellikler, ancak blues sayesinde dizginlenebilmekteydi denilebilir. Ama bu yönüne rağmen, kilisenin blues'a dünyevi bir müzik tarzı olarak nefretle bakması doğaldır.

Blues sözlerinde, pornografinin neden bu kadar yoğun yer tuttuğunu gündeme getirmiştir. Belki biraz da bu yüzden blues sözleri şiirsellik kazanabilmiştir. İngiliz Edebiyatı'nın ölümsüzlerinden «Gulliver'in Seyahatleri»nin yazarı Jonathan Swift'in yaşadığı çağdaki politik baskı onu, mesajını kapalı vermeye itmiştir. Ancak yine bu kapalılık yüzünden bazı kişilere göre bu kitap çocuklara hitap eder. Blues'u da aynı şekilde görmek, sözlerin zenginliğini gizler.

Blues sözlerinde, pornografinin neden bu kadar yoğun yer tuttuğunu irdelemeye çalıştığımızda, zencinin pek yaşamadığı şeye özlemle eğildiğini görürüz. Bu cinsel açlığı zenci, blues söyleyerek biraz olsun gidermeyi denemektedir.

Son olarak blues konusundaki zenci fanatizmine değinmek yararlı olacaktır sanıyorum... Bütün blues sanatı siyah ürünü değildir. Bu sanatta, ikinci planda kalsa da beyaz katkısı önemlidir. Zaman zaman, bazı büyük

zenci blues'cular, bir beyazın, yetenekli bir siyah ayarında blues söyleyemeyeceğini ancak çok iyi enstrümantalist olabildiklerini ifade etmişlerdir. Bu zihniyetin artalanında genetiğin, zenci gırtlağının abartılması yatıyor.

Ancak bu anlayış bir ekstremdir. Diğer bir ekstrem ise zencilerin spordaki ve müzikteki başarısını salt diğer alanların onlara kapalı olmasına bağlamaktır.

Ne genetiği, ne de ortamı abartmak çıkar yol değil, bu konuda çıkar yolu Chomsky, Jung ve Mendel göstermişlerdir.

6. RAGTIME

Ragtime ve blues cazın iki ana kökenidir. New Orleans döneminin hemen öncesinde yeralır ragtime. Bandoların özelliği olan forte vuruştan piyano vuruşa doğru vurgu değiştirmeye öykünmekten oluşmuştur kısmen. Minstrelsy'lerden kaynaklanmaktadır. Zenci vokalizasyonunun sonucudur. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonraki dönemlerde ortadan kalkana değin, caza koşut bir gelişim göstermiştir. Genellikle, piyano ragtime'nın ilk devrelerinde, öykünüm sanatı olarak geliştiği kabul edilmektedir. Piyanoda ilk banço teknikleri taklit edilmektedir; bir piyano, iki, üç hatta dört bançonun yerini tutabilmektedir.

Kay C. Thompson tarafından «Record Changer»ın Nisan 1949 tarihli sayısına yazılan yazıda en eski ragtime parçasının «New Coon in Town» adını taşıdığı, bestecisinin Gunnar olduğu ve 1884'te piyasaya çıkarıldığı belirtilmektedir. Bu parçanın alt başlığı ise yukarıda söylenenleri —banço ve ragtime ilişkisini— doğrular niteliktedir: «Bançoyu taklit».

19. yüzyıl ortalarındaki zenci melodileri ve «coon» şarkılarından ortaya çıktı ragtime; 20. yüzyıl başlarında da doruk noktasına ulaştı. Sonra da cazla kolay kolay ayırdedilemeyecek bir biçimde içiçe geçti. Siyahın Amerikan yaşamında değişen yeri, minstrellardaki zenci tipinin de değişimini getirmiştir. İlk önce zenci, barbar, komik ve çocuğumsu nitelikleriyle gösterilmiştir. İkinci aşamada zencinin ahlaki statüsü sorgulanmaya başlanmış, acıma ve şefkat duyguları önplana çıkmıştır. Üçüncü aşamada zenci ne gülünç, eğlendirici ne de acınılası bir tiptir; patriotik bir karakter kazanmıştır. Ardından da yukarıdaki özelliklerin karışımı olarak gös-

terilmiştir. Daha sonraları ise toplumsal ve politik bilinç sahibi bir tip çizilmiştir; bu da hem Afrika hem de Avrupa kökenli halk müziği materyaline yansımıştır. «Opossum Up a Gum» (1822), «Jim Crow» (1830), «Zip Coon» (1834) ve «Dan Tucker» (1843) gelişimin dört basamağıdır; bunların sonucu olarak nitelenebilecek Lucy McKim'in «Dwight Magazine»i ise zenci halk müziğinin, ilk defa, Amerikan halk müziğinin özerk bir formu olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Dönemin önemli ragtimecılarından bazıları şunlardır: James Bland, Gussie L. Davis, Samuel Lucas, Sydney Perrin, Scott Joplin, Tom Turpin, Irving Jones, Ernest Hogan, Shelton Brooks, John Black, W. C. Handy, Clarence Williams, Jim Europe, Will Marion Cook, Walker ve Williams, Cole ve Johnson, Sissle ve Blake. Ancak ragtime denince akla ilk gelen sanatçının Scott Joplin olduğunu belirtmek gerekir.

1893'de Detroit'li besteci Fred Stone'nun «Ma Ragtime» adlı bir beste yapıp bu türün isim babası olmasından çok önce bazı plaklarda ragtime izlerine rastlanmaktadır. Bütün sanat türlerinde —öze ilişkin olmayan ayrımlara karşın— bu gerçeklik pek değişmez; nicel birikim nitel değişimle sonuçlanır; yenilikler birikimlerin ardından gelir. Ragtime sözcüğü çok tutuldu; tutulmasını zorunlu kılan zemin vardı çünkü; birkaç yıl içinde «rag» ve «ragtime» kelimeleri Amerikan sözcük hazinesine maloldu. Yazılı ragtime bestelerin sahiplerinin çoğu esinlerini zenci «cakewalk»larından ve Avrupa kökenli danslardan almışlardır: Polka, quadrille, minuet, vals, mazurka. Bu danslar New Orleans'ın beyaz ve Creole insanları arasında yaygınlaştığı gibi Memphis ve St. Louis gibi büyük şehirlerde de popülarite kazanmıştır.

Ragtime'ın bu daha kuzeydeki şehirlerde ortaya çıkışı son kertede ekonomik koşullarla açıklanabilir; bu koşullar New Orleans ahalisinin çoğunun Mississippi'nin yukarılarına doğru göçetmesini getirmiştir. New Orleans'ın caz için önemi neyse St. Louis'nin de ragtime için önemi odur. 1895 yılında nüfusu yarım milyondu St. Louis'nin. Kumarhaneler ve mey-

haneler kentiydi. İşte bu atmosfer W. C. Handy ve Tom Turpin'i yarattı. Thomas Million Turpin (ölümü 1922) çeşitli kulüplerde çaldı. Ama yalnızca kendi kendini yetiştirmiş bir müzisyen değildi; mükemmel bir müzik eğitimi de görmüştü. Turpin'in ilk ragtime parçası 1897 tarihini taşıyan «Harlem Rag»dir. Bir iki yıl içinde «Ragtime Nightmare» ve «St. Louis Rag» isimli parçaları yaptı. Ölümüne kadar bu işi sürdürdü. Birçok ragtimeci, sanatsal etki açısından çok şey borçludur ona. Ayrıca birçok ragtimecının ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Bu sanatçılardan en önemlisi, genellikle en büyük ragtimeci olarak kabul edilen Scott Joplin'dir (1869 - 1917). Ancak şu hemen belirtilmeli ki Joplin, bazılarının söyldiğinin tersine, ilk ragtimeci değildir.

«Harlem Rag» isimli parça gerçek anlamda ragtime yapısına sahip değildi. Üç kere yeniden düzenlenmiş ve W. H. Tyers isimli bir siyah müzisyen tarafından son biçimi verilmiştir. 1897 yılında Missouri'nin Sedalia' sından Scott Joplin «The Original Rags» ile bu türü doruğa çıkardı; «The Original Rags» bir ragler medlisiydi. «The Original Rags»in Joplin'i ragtimeın üstadı saymaya yetmediği düşünülse bile, 1899 tarihini taşıyan «Maple Leaf Rag»le Joplin, bu türün en büyüğü olduğunu en ufak bir kuşkuya yer vermeyecek şekilde kanıtladı. Aynı yıl «The Sun Flower Slow Drag» ve «Swipsy» isimli iki rag bestesi daha yaptı. Joplin basitleştirilmiş popüler ragtime parçalarını hiç sevmezdi. Ragtime'ın şova alet edilmesine karşıydı. Aşırı ritim serbestliğinin yanlış olduğunu savunurdu. Ona göre ragtime belli kuralları olan klasik tarzda bestelenmiş bir müzik biçimiydi. Kurallara uyulması gerekirdi. Tıpkı Chopin'nin etüdleri gibi üzerinde çalışılmalıydı. Joplin, «A Guest Of Honor» ve «Treemonisha» adlı iki ragtime operası da yazmıştır. Genellikle yaşayan caz eleştirmenlerinin en büyüğü olarak kabul edilen Whitney Balliett'e göre, Joplin'in ragtime ve opera kaynaşımı yaratma çabası başarısız kalmıştır; yine ona göre bu başarısızlığın nedeni, Joplin'in klasik gleneği, operayı, pek doğru dürüst bilmemesidir.

Joplin, içlerinde Duke Ellington ve Bix Beiderbecke gibi büyük isimlerin de bulunduğu birçok müzisyeni etkilemiştir. Bu etkilerin sonucu, bu müzisyenler standart Avrupa tarzında senfoniler yazmışlardır.

Sedalia'da başka siyah rag piyanistleri de vardı. Ragtime tarihinde çok önemli yerleri olan bu ragciler; Scott Hayden, Otis Saunders, Arthur Marshall, Melford Alexander, Tony Williams, Jim Hastings ve Ida Hastings'dir.

İşte ragtime 19. yüzyılın sonlarında —1898 ve civarı— bu müzikal atmosfer içinde doğdu.

Chauvin, Tom Turpin'den daha iyi olduğu genel olarak kabul edilen bir piyano doğaçlamacısı ve virtüozüdür. Nota okuyupa yazamadığı için, parçalarının transkripsiyonu Tom Turpin ve sonra da Scott Joplin tarafından yapılmıştır. Tom'a göre ragtime birçok insanın duygu ve düşüncesinin ürünüydü; yalnızca bir kişiye ait olmanın ragtime türü için pek sözkonusu olamayacağı fikrindeydi; bir ortak üründü ragtime. Bu açıdan Scott Joplin'in durumu oldukça belirsiz; çünkü Joplin'in olduğu belirtilen parçaların hangilerinin gerçekten onun, hangilerinin ise Chauvin, Otis Saunders, Scott Hayden ve Arthur Marshall'ın olduğu pek anlaşılamamaktadır. Gerçekte, Scott Joplin'in, genel olarak savlanılanın tersine, öyle pek ahım şahım bir piyanist değil, o sıralarda Amerika Birleşik Devletleri'nde çokça bulunan vasat bir piyanist olduğu, ragtime'ın içine nüfuz edebilmekten aciz, belli alanda sivrilmişlere kara çalmaktan hoşlanan, salt ürün üzerine laflayan bazılarınca belirtilmektedir. Ragtime'ın kralının kim olduğu konusunda ortak bir görüşe varılamamışsa da, bu ünvana layık kişi bence, Scott'tur.

Blues ve cazın siyahın tekelinde olduğunu söylemek ne kadar yanlışsa, ragtime için de aynı savı ileri sürmek o kadar yanlıştır. Önceleri beyazlar, siyahlara öykünmüşlerdir; bu durum başlrada zencilerin tepkileriyle karşılaşmıştır. Fakat daha sonraları zenciler beyazları kabullenmişler; müzik iki ırkın birden ragtime'a getirdiği lezzetle bütün dünyaya sıçramışfır.

Ragtime esas olarak piyano müziğidir. Piyanonun yanında, o dönemde varolan her çeşit aletle de çalınabilmiştir. Bu türde iki melodik araç önemlidir: Yinelemeler ve çağrı - yanıt kalıbı. Bu biçim klasik bir «four - square» müzik tarzıdır. Bu tarzda, «quadrille», «lancers» ve «schottishe»den ağır biçimde etkilenimler vardır. Ama daha çok bando müziğinden etkilenmiştir. Senkopasyon boldur bu türde; cazda olduğu gibi, ragtime'da da ayırdedici özelliklerden biri senkopasyondur. Bas, düzenli bir biçimde vurgularla ilerler. Kuzeyli rag piyanistlerinde, yukarıda anlatılmaya çalışılan özellikler oldukça açık, berrak bir şekilde görülür. New Orleans'lı ragtime piyanistleri bası «ragred» hale getirirlerken melodiyi de senkoplu çalarlar. Scott Joplin'in «Maple Leaf Rag»inde —Rex Harris bu parçanın Joplin'le Otis Saunders'ın ortak yapıtı olduğunu ileri sürmektedir— hız, moderato olarak belirlenmiştir. Joplin, parçalarının hızlı olarak çalınmamasını istemiş ve rag parçalarını hızlılaştırarak çalanları kınamıştır. Bir rag parçasını çalan müzisyen bu isteğin haklılığını duyumsar. Jelly Roll Morton'ın «King Porter»ında sol elin «ragging»i hemen ayrımsanır. Hızı moderatodur.

Ragtime klasik müziğe bağnazlık derecesinde ilgi duyanların dahi pek tepki göstermeyecekleri bir müzik türüydü; özellikle de enstrümantasyonu bu insanlarca bile pek garipsenmemişti.

Ragtime geliştikçe ve yaygınlaştıkça, beyaz ailelerin gençleri de, büyükleri tarafından gösterilen olumsuz tepkilere karşın, bu müziğe yoğun bir ilgi duymaya başladılar Beyaz aile büyüklerinin bu tepkileri, hem ragtime'ı siyah ırkla özdeşleştirmelerinden, hem de müzik olarak hemen hemen yalnızca klasik müziği kabullenmelerinden kaynaklanıyordu.

1920 yılına doğru caz bağımsız bir müzik türü olarak yeni yeni filizlnirken, iki temel kaynağından biri olan ragtime ise ölüyordu. Ancak, ragtime yaşamını, temelinde yeraldığını cazın bünyesinde belli bir süre devam ettirecektir.

7. NEW ORLEANS

Fahişeliğin Amerikan şehirleri arasında ilk kez yasallaştırıldığı yer New Orleans'tır. New Orleans'ın Storyville kesimi bu işin yapıldığı en ünlü bölgeydi. Buradaki randevuevlerinde hemen hemen her zaman caz çalındı. Kuşkusuz bu ortamdan, caz, olumsuz yönde de etkilenmiştir. İşte bu yüzden Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra cazcıların New Orleans'tan ayrılmalarına neden olan etkenlerden biri daha iyi para kazanma çabasıysa, diğeri de bu sanatsal kaygıdır. Çünkü cazcı, Storyville'de özgürce müzik yapma olanağından yoksundur, içkinin ve duygudan yoksun cinsel ilişkinin şamaroğlanı gibidir. Ancak, Storyville'in caz müziği üzerinde bütünüyle olumsuz etkisi olduğunu söylemek de yanlıştır. Çünkü Countess Willie Piazza ile Miss. Lulu White'ın işlettikleri o dönemin en ünlü iki randevuevinde birçok ünlü müzisyen çalışmış, yetişmiştir.

New Orleans doğumlu caza, «creole»ler biçim verdiler. New Orleanslı bir yazar olan H. Herrin'e göre «creole»ler tanımlamasını melezler için kullanmak yanlıştır. Ona göre «creole», Amerika'da doğmuş olan Fransız ya da İspanyol kökenli insanlar için ortaya atılmıştır. Bu insanların erkekleri, açık derili ve zenci - beyaz melezi kızları eş olarak seçme adetini geliştirdiler. Böylece siyah «creole»ler ortaya çıktı. Siyah «creole»ler zenci olmadıklarını ısrarla belirtiyorlardı —kolayca tahmin edilebilir nedenler yüzünden. Bu insanlar müzik olayına çok şiddetli bir biçimde sahip çıktılar. Şarkı söylemek ya da alet çalmak kültürlülüğün belirtisi sayıldığından, statü belirttiğinden, genç kuşak müzikle uğraşmak için teşvik

edildi. Siyah «creole» açısından, kendilerinin, siyahların halk müziğiyle uzaktan yakından ilişkileri yoktur. Tam olmasa da kentliydiler. İş şarkıları gibi, «field hollers» gibi gelenekleri yoktu. Katolik oldukları için kiliseye gitme ve oradaki Afrika etkisi taşıyan «spirituals» ile ilişki kurma gibi bir durum da sözkonusu değildi. Siyah «creole» meşru müzisyen olarak anılmaktaydı. Nota okuyabiliyordu, irticalen çalmıyordu. Beyaz müzisyenin repertuarında ne varsa onda da o vardı. Bu müzisyenlere göre kendinde de siyahlık bulunmasına karşın, geleneği bütünüyle Avrupa'dan kaynaklanmıştı. Nota okuyamayan, o kalitesi düşük «blues»ları çalıp söyleyen siyahları aşağılamaktaydı. New Orleans zencilerinin ise, kuşkusuz, kendi öz müzikleri vardı. Rafine şehir kültürlerine karşın, New Orleans' da Afrika etkisi yoğun bir biçimde hissedilmekteydi. İlk cazcılar New Orleans'a kadar gelen bu yeni - Afrika geleneğinin etkisi altında kaldılar. New Orleans'lı zenci, siyah halk müziğinin tesiri altında kalmış olsa da, bu müziğe katkısı, plantasyon işçisinin katkısından daha büyük oldu. Birçok zenci müzisyen beyaz popüler müziğin etkisindeydi. Caz tarihçileri açısından önemli olaylardan biri de blues'un vokal müziğinden çok enstrümantal müzik olarak ortaya çıkışıdır. Blues'un yanında ikinci ana tarz «ragtime boom» idi. Nota bilmeyen zenci müzisyenler çok zorluk çektiler bu dönemlerde. Önceleri Avrupalılaşan Afrika müziği ile Afrikalılaşan Avrupa müziği olmak üzere iki ayrı tarz ortaya çıktı. Bu iki tür de birbiriyle kaynaşarak yepyeni bir müzik biçimi olan cazı ortaya çıkardı. Jelly Roll Morton'a göre bu olay 1902'de meydana gelmiştir. Bize kalırsa, bu ve buna benzer olaylarda kesin tarih vermek pek doğru değildir.

1898'deki İspanyol - Amerikan savaşından sonra Küba'ya en yakın şehirlerden biri olan New Orleans'a bando artığı birçok çalgı geldi; bunlar çok ucuz fiyatlara satılmaya başlandı. 1900'deki bu olay sonucunda çok yoksul bir zenci bile alet alabilecek parayı temin etti. Ayrıca birçok güneyli zenci de aletini kendi kendine yaptı. Böylece 1900 yılında neredeyse her siyah çocuk çalgı sahibi oldu, müzikle uğraşmaya başladı.

26 Şubat 1917'de New Orleans'lı beş beyaz müzisyen, kornetist Nick La Rocca'nın müzikal ve ekonomik önderliğinde ilk caz plağını doldurdu diyebiliriz —diyebiliriz demeyi yeğliyorum, çünkü yukarıda belirttiğim gibi bu ve buna benzer kesinlikleri biraz kuşkuyla karşılıyorum. La Rocca ayakkabıcı bir İtalyan göçmeninin oğluydu.

Caz müziği 1920'lerin insanının taleplerine cevap verebilen bir tarzdı. Zaten cazın ortaya çıkışının asli nedenlerinden biri de insanların neşeli, cinsellik kokan yeni bir müzik biçimine olan gereksinimleriydi. ABD yazarları, nasıl belli bir dönem yaslandıkları İngiliz ve Avrupa yazınsal kültürünün gölgesinde kaldıktan sonra, yepyeni, üst düzeyde bir edebiyat yaratmışlarsa —Amerikan yazınının kendi öz benliğini bulması Mark Twain ile başlar— Amerikalı müzisyenler ve dinleyiciler de aynı biçimde tamamiyle ABD'nin olan bir müzik türünü —cazı— yaratmışlardır. Kuşbakışı bir incelemeyle bile görülecektir ki caz müziği, her sanat dalında olduğu gibi, esas olarak gereksinimler sonucu ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz bu savı ileri sürmek, Amerikalı siyahın, siyah «creole»un ve beyazın kalıtsal olarak gelen yeteneğini yadsımak anlamına gelmemektedir. Bilindiği gibi ne toplumsallıktan kopmuş bir bireysellik, ne de bireysellikten kopmuş bir toplumsallık olamamıştır, olamamaktadır ve olamayacaklardır.

Caz müziğinin en önde gelen müzisyenlerinden ilki Jelly Roll Morton'dır. Morton 1885'te siyah «creole» Ferdinand Le Menthe'nin oğlu olarak dünyaya geldi. Bu büyük müzisyenle aynı grupta çalışanlar için o, kafası ne yapmak istediğini bilen ama yapılan müzik konusunda her türlü öneriye açık ve diğer müzisyenlere de hissettikleri gibi çalma olanakları tanıyan, her söylediğini kabul ettirmek istemeyen ideal bir önderdi. 1923 yılında ilk piyano sololarını plağa doldurdu. Bunların adları «Grandpa's Spell», «Kansas City Stomps», «Milenburg Joys», «Wolverine Blues» ve «The Pearls» idi. Bu sololarda, Morton'ın caz öncesi dönemin etkilerinden kurtulamadığı görülür. Yeni özgün bir eser ortaya çıkarmak için önce zorunlu olarak mirasçısı olunan kültürün etkisi altında kalınır ve ancak sonra ye-

ni başyapıtlar yaratılabilir. Sanatçının yeteneği ne kadar büyük olursa olsun bu durum değişmez. İşte Jelly Roll Morton için de böyle olmuş, bu sololarda ragtime tarzının derin etkisi altında kalmıştır. Ancak müziği, kesinlikle saf ragtime değildir. «Ragtime»da bir vuruş sekizer notalı iki parçaya ayrıldığında, bu notalar eşit bir biçimde çalınırdı. İlk ragtimeciler ise bu konuda pek titiz davranmazlardı. Anılan piyano sololarında Jelly, bu iki sekiz nota grubunu aşağı yukarı eşit bir biçimde çalardı. İkinci grup sekiz notayı çok güçlü çalarak bir ilerleme yaptığı da açıktı. Ancak, değişmez bir kural değildi bu. Bazen ikinci grup sekizlide vurgulamayı yapmaz bir kural değidi bu. Bazen ikinci grup sekizlide vurgulamayı yapmaz ve böylece «ragtime»a veya bu vurgulamayı yaparak caza yaklaşırdı. Bu yüzden, 1923 yılında Bechet ve Oliver ile birlikte, hatta onların da önünde gelen bir büyük caz ustasıydı. Genel olarak Jelly Roll Morton'ın ilk gerçek caz bestecisi olduğu söylenir. Bu, onun, sadece şarkı sözü yazan ve aranje eden bir kişi olmadığını belirtmektedir; herşeyden önce yaratmıştır. Morton o denli büyük bir müzik bestecisi ve düşünürüdür ki, aynı beste içinde «blues»u, «ragtime»ı, «marches» ve «concert pieces»i kaynaştırmayı başarmış, bu müzik tarzlarını aşmış ve bunların hiçbirine teker teker, ya da hepsinin toplamına indirgenemeyecek yepyeni yapıtlar yaratabilmiştir.

«Habanera» vuruşu cazın temelidir. Ve Morton bu vuruşu her zaman hissedebilmiştir. Görüldüğü gibi burada da hissetmek olgusu karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, özellikle cazın esas olarak duyumsanabilen bir tarz olduğu yolundaki Armstrong ve Waller'ın görüşlerine tekrar katılmamızı zorunlu kılmaktadır. «Ragtime» belli bir biçimde ritmi kaydırmaya dayanır; yalnızca belli «tune»lar çalınabilir. Ama cazda her tür tune çalınabilmektedir. Son olarak Morton hakkında şu söylenmelidir ki, o «Hot Peppers» plaklarında, Ellington, Henderson, Moten, Basie ve Goodman'e cazın izlemesi gereken yolu göstermiştir.

Bugün blues cazla karışmış fakat ona indirgenemeyecek ayrı bir gelenektir. 1920'lerin ragtime ve ticari cazı gibi, blues da zenci gettolarından

çıkarak ulusal karakter taşır bir duruma gelmiştir. Yeni blues tarzının en önemli şarkıcısı Bessie Smith'dir. Albertson'a göre, Smith, Tennessee eyaletinde 1894 ya da civarında doğmuştur. Smith'in sesi başlangıçta zengin ve kuvvetliydi. Sonra incelmeye ve «harsher» olmaya başladı. Daha sonra ise büyük bir olasılıkla, sesini kontrol altında tutmak amacıyla «gutteral tone»da karar kıldı. Ama bazen müziğinde «rasp» hakimdir. Sesinde kabalık vardır. Smith'in blues parçalarında «pathetic» ve «self-pitying» olarak nitelendirilebilecek hiçbir şey yoktur. Bu parçalar ihtirasla doludur. İhtiras her zaman seksüel değildir. Sesi yaralı birinin çığlıklarını ifade eder. Ve yaralılar da bağırlarına basmışlardır onu...

New Orleans'da ve dolayısıyla caz müziğinde beyaz adamın yeri her zaman muğlak olmuştur. Caz müziğini biraz derinliğine inerek incelememişler için caz, bugün bile, zencilerin bir müzik biçimidir. Beyaz cazcı yalnızca siyahlar tarafından değil, bazı beyaz eleştirmenlerce de «siyahların özel içişlerine karışan biri» olarak değerlendirilmiştir. Bu beyaz eleştirmenler, otantik cazı sadece siyahların çalabileceği savlamışlardır. Daha militan politik akımlara bağlı olan zenciler, beyazları kendi müziklerini çalmakla suçladılar. Beyazların gerçek anlamda caz çalamayacağını ısrarla öne sürdüler. Oysa beyazlar cazın meydana gtirilmesinde büyük rol oynamışlardır. Cazın siyahlar tarafından icat edildiği saptaması iki başlı bir yanılgıyı içermektedir. Birincisi caz, siyahlar ve beyazlar tarafından —siyah etkisi, yaratıcılığı fazla olsa da— ortaklaşa oluşturulmuştur. İkincisi ise bu bağlamda icat etmek fiili kullanılamaz. Çünkü caz esas olarak kendisinden önceki birikimlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca, bir siyah bir de beyaz cazdan söz edilemez; benzerlikler ayrılıklardan çok daha fazladır; daha önce varolan ufak farklar da sonradan yokolmuştur. Cazla uğraşan siyah, çevresi için kahramanken, bu müzikle uğraşan beyaz ise aşağılanırdı. İşte bu gerçek, caza beyaz katkısının çok daha büyük olmasını engelleyen toplumsal bir ketvurmadır. Beyazlar Avrupa müzik geleneğini, siyah meslektaşlarının çoğundan daha iyi anlı-

yorlardı. Caza beyazların girişi siyahların tekniklerinin sıçramasına yol açmıştır.

İşte bu beyaz müzisyenlerden biri olan Pee Wee Russell 1906 yılında St. Louis'de doğdu. Keman, piyano ve davul çaldıktan sonra klarnette karar kıldı. Caza New Orleans'lı «creole» Alcide Yellow Nunez'in etkisiyle atılmıştır. 1929 Büyük Ekonomik Bunalımı süresince Russell, genel olarak ikinci sınıf dans orkestralarında saksafon, bas klarnet ve klarnet çaldı. Russell, Dixieland hareketinin önemli bir üyesidir. Gençlik günlerindeki çalışında «blue notes» vardı. Ataklar «staccato» tarzındaydı. Pee Wee, New Orleans'ın klarnet çalış geleneğinden beslenmiştir. Entonasyonu iyi, tonu ise dopdoluydu. Terminal vibratoyu kullanıyordu. Yaşlandıkça çalışı olgunluğa erdi, Dixieland biçemini de terketti.

Bir diğer büyük beyaz caz müzisyeni Jack Teagarden'dır. 1905'te Texas' da doğmuştur. Annesi düzenli eğitim görmüş bir piyanistti. Sessiz filmlerde müzik yapardı. Babası da kornet çalmaktaydı. Teagarden beş yaşında bariton horn çalıyordu. Daha sonraları trombona atladı. Caz tromboncusu olarak yer yer mevcut kuralların dışında olduğu söylenebilir. Yaşadığı dönemlerde «slur and smear», «staccato» ve «legato» olmak üzere üç tür trombon biçemi vardı. Terminal vibratoyu kullandı Teagarden; kısık bir tonu vardı. Çalışındaki akıcılık hemen farkedilirdi. Ayrıca arabesk etkilenimler de duyumsanabilirdi. En büyük özelliği, siyah caz tekniğini tamamen kavrayabilmiş ilk beyaz müzisyen olmasıdır. Cazı kavrayışı kusursuzdur. Yalnızca üstün bir tromboncu değil, aynı zamanda da ilk ve gerçekte tek beyaz erkek şarkıcıydı. Sesi biraz sert ve genizden gelen bir karaktere sahipti. Eğer tromboncu olmasaydı, caz tarihinde, şarkıcılığı ile yine yer alacaktı.

Caz müziğinin ilk dâhisi Louis Armstrong 4 Temmuz 1900'de New Orleans'da doğmuştur. Armstrong'u dahi yapan en büyük özelliği aleti üzerindeki olağanüstü egemenliğidir. Tonu sıcak ve dopdoludur. Caz trompetçileri arasında en güçlüsüdür. Birçok caz trompetçisinin «legato» stili-

nin «slurs»la doldurulmuş bir çeşidinden meydana gelen bir tarzı varken, onda vibrato önemlidir. Fakat bu vibrato Oliver ve diğer New Orleans müzisyenlerindeki gibi, deyim yerindeyse, «sinirli» değildir. Armstrong caza «high-register playing»i getirmiştir. Kendine özgü bir müzisyendir; ardından sayısız müzisyen onu izlemeye çalışmış ama hiçbiri onun geldiği düzeye erişememiştir.

Armstrong'da «conversational» unsuru hakimdir. Caz tarihinde çok güçlü form anlayışı olan tek müzisyendir. Eğer başka bir kültürde doğmuş olsaydı çok usta bir mimar ya da oyun yazarı olurdu. Soloları melodik fragmanların sekanslarıyla değil fakat bütün katkı yapan özelliklerle doludur. Sololarının başı, ortası ve sonu vardır. Bunun sonucu olarak, bir birlik, bir bütünlük hissi verir dinleyene. Armstrong her zaman bu unsurlara yer vermez ve zayıf kaldığı anlar vardır. Salona oynadığı, yani yalnızca gösteriş için çaldığı zamanlarda zayıftır koca dâhi. Dayandığı temelleri bir konuşmasında şöyle anlatmaktadır: «İlk çalışta melodiyi çalarım, ikincisinde melodi etrafında melodi çalarım, üçüncüsünde ise düz giderim.» Gerçekten de bu özellikler, caz müziği açısından kültürlü ve yatkın bir kulağın farkedebileceği özelliklerdir. James Lincoln Collier'e göre göre bir başka Armstrong özelliği de, çalışının ana vuruştan kaçmasıdır. Bu saptama genellikle doğrudur. Fakat 1927'ye doğru artık notaları ana vuruşun yalnızca önüne ya da arkasına yerleştirmekle yetinmediği ama «phrase»leri bir bütün olarak ana vuruştan bağımsız bir biçimde çaldığı da doğrudur.

Son olarak Armstrong hakkında şu söylenmelidir ki, o, hem de tek başına, cazın kolektif bir müzik tarzı olduğu yolundaki anlayışı kırmış ve cazı «solo» sanat biçimine dönüştürmüştür.

Bix Beiderbecke ilk büyük beyaz caz müzisyenidir. Adı siyah caz devleriyle birlikte anılmaktadır. Bir caz müzisyeninde aranan üç önemli nitelik vardır. Bunlardan ilki, enstrümana hakim olma, ikincisi nüans duygusu, üçüncüsü de parçanın kendi içinde bir düzenliliğe sahip olmasıdır. Bin-

lerce caz müzisyeninden ancak pek azı bu üç özelliğe birden sahiptir. İşte Bix de bunlardan biridir.

Bix'in en ilginç yanlarından biri profesyonel olduğu zaman bile, nota okumasını öğrenmemiş olmasıdır. Hiç kimseden ders almamıştır. «Embouchere» ve parmak tekniğini, deneme - yanılma yöntemi ile öğrenmiştir. Fakat eğitim almamasına karşın —belki de bu yüzden— cazda çok önemli bir müzisyen olabilmiştir. Çalışı perde açısından kusursuzdur. Sıcak ve dinleyeni kendinden geçiren bir tonu, ataklarıyla dikkati çeken bir tarzı ve çok iyi kontrol edilen bir vibrato anlayışı vardır. Bix, çağdaşlarından ve caz müzisyenlerinin çoğundan daha bilinçlidir. Trompetçilere Armstrong tarzının tek yol olmadığını göstermiştir.

8. CHICAGO

1920'lerde caza en büyük katkı ya da kan değişimi «Chicago'da yapılmıştır. mıştır.

Göç Chicago döneminde önemli bir yere sahiptir. 1910'dan sonra bu şehre «Original Creole Band» gelmiştir. Bu grup, Güneydeki meslektaşları ile aşık atamayacak müzisyenleri az da olsa etkilemiştir. Bu sıralarda Jelly Roll Morton isim yapmaktaydı. Sugar Johnny, Minor Hall, Roy Palmer, Wellman Braud ve Lil Hardin ayrı ayrı ve beraberce çalmışlardır. Sidney Bechet, King Oliver ve Paul Barbarin, Dreamland Cafe ile Royal Gardens'da çalıyorlardı. Freddie Keppard ise «N'Oryins»in bir temsilcisidir; büyük orkestralarla çalışmamıştır. Bazı büyük orkestralar «minstrel shows» şeklindeydi; bazıları da tiyatro orkestrası idiler. Bazıları ise popüler müziğin her türünü çalıyorlardı. Armstrong ise Carroll Dickerson ve Erskine Tate ile çalışıyordu; Sidney Bechet de Will Marion Cook'un orkestrasındaydı. Bu müzisyenlerin Chicago dönemine çok büyük etkileri olmuştur. New Orleans tarzının Chicago müzisyenlerine dipten tesir ettiği açık bir gerçekliktir.

1922 yılı Chicago müzisyenleri açısından son derece önemlidir. Bu yılda, Armstrong, King Oliver'la çalışmaya başlamıştır; Bix Beiderbecke Chicago çevresinde çeşitli yerlerde çalışmıştır; «New Orleans Rhythm Kings» Friars' Inn'de müzik yapıyorlardı; Muggsy Spanier eski müzisyenlerle ve yeni yeteneklerle beraberdi; Goodman'ler caz konusundaki kabiliyetlerini sergiliyorlar ve para da kazanıyorlardı; Benny Goodman, Ted Lewis'e öykünüyordu; ve son olarak da, Austin Lisesi'nde, Jimmy McPartland'ın kor-

net, kardeşi Dick'in banço ve gitar, Jim Lanningan'ın piyano ve bas, Bud Freeman'ın saksafon, Frank Teschemacher'ın da klarnet çaldığı bir grup oluşturuluyordu. Bütün bunlar hep 1922 yılı içerisinde gerçekleşiyordu.

Austin Lisesi'nde kurulan bu gruba çok geçmeden, Dave Tough Floyd O'Brien, Mezz Mezzrow, Fud Livingston, Jess Stacy, Jack Teagarden, Red Mc Kenzie, Eddie, Condon, Joe Sullivan ve Gene Grupa gibi müzisyenler de Chicago müzisyenleri olarak ekleniyorlardı; ki bütün bu sanatçılar bu devreye damga vuran insanlardır.

Tesch gerçekte biraz can sıkıcı ve yer yer gürültü denilebilecek sesler çıkaran bir sanatçıdır. Ancak birçok insanın, caza, hem müzisyen hem de dinleyici olarak ilgi duymasını sağlamıştır.

Bu dönemlerde «Sig Myers' Orchestra»da ünlenmiştir. Bu grubun çok olağanüstü yeteneklere sahip müzisyenleri yoktu. Performans açısından da aynı şey söylenebilir.

Yine bu devrin en önemli isimlerinden Muggsy Spanier 9 Kasım 1906' da doğdu. 1924'e doğru çeşitli birinci sınıf cazcılarla çalıştı. Bir ara Bix'le birlikte oldu. Joe Oliver, Louis ve Keppard'ı büyük bir hevesle dinledi. Hepsinin etkileri derin oldu üzerinde... Muggsy'nin tonu güven verici ve sağlamdır. «Punchy phrase» kornetistidir.

Jim Lannigan ve Bud Freeman, Art Kassel ile birleştiler; bu grup Art yönetimindeydi ve tecimsel amaçlıydı. Her türden çıngırtıyı cazdır diye yutturuyordu. Ancak yine de Elmer Schoebel, Steve Brown, Danny Polo ve Benny Goodman çeşitli zamanlarda bu grupta çalmışlardır.

Jess Stacy, Muggsy ve Tesch ile bir gece, birleşme kararı almıştır. Jess «Fate Marable» grubunu, Louis'yi ve Dodds kardeşleri iyi dinlemiştir. Hassas ve dingin bir müzisyendi Jess. Tipik bir Chicago dönemi sanatçısıydı.

Wingy ise New Orleans'da 1905'de doğdu. Güney'de çeşitli yerlerde trompet çaldı; 1924'de Chicago'ya yerleşti. Çeşitli cazcılarla jam sessionlara katıldı.

Eddie Condon ise lise çağına gelmeden banço çalıyordu. 1921'de kardeşi ile beraber olabilmek için Iowa'ya geldi ve ertesi gün de Bill Engleman isimli bir işadamının liderliğini yaptığı orkestraya girdi. Bill müziğe çok meraklı bir işadamıydı. Orkestrası dans ağırlıklı müzik yapıyordu. Daha sonra Eddie Condon Iowa'ya gitti. Hollis Peavey'nin grubunda banço çaldı. Wisconsin, Minnesota ve Iowa'da Peavey'nin «Jazz Bandits»inde yeraldı. Daha sonra ise New York'ta Bix Beiderbecke ve Pee Wee Russell'la beraber oldu. Condon ilk defa Bix aracılığıyla cazı derinliğine duyumsayabilme olanağına kavuştu. New York işinden sonra Eddie Condon on yedisinde, ancak oldukça deneyimli bir müzisyen olarak Chicago'ya döndü; çeşitli gruplarda sürdürdü müzik yaşamını.

Joe Sullivan ise Chicago müzisyenleri içinde çok önemli bir piyanisttir. Müzik eğitimini Chicago Müzik Konservatuvarı'nda yaptı. Barlarda ve yasadışı içki satılan speakesy'lerde çalıştı. Olağanüstü bir kulağı vardı; hem zamanlama hem de melodik açıdan sıradanlığın çok üstündeydi. Piyano çalışında ragtime'ın derin etkileri vardır; «honky-tonk» eğilimi çok belirgindir. New Orleans'ın çeşitli piyano çalış geleneklerinden, Sedalia'dan ve St. Louis ragtimecılarından yararlanmıştır. Earl Hines ve «boogie - woogie» piyanistlerine çok şey borçludur. Bütün bu gelenekler, etkilenimler Joe'da yama olarak sırıtmamış, kendine özgü bir üslup oluşturmuştur.

Boogie - woogie 1920'lerin ortalarında Chicago'da altın çağını yaşamaktaydı. Bu akımın kurucu babası olarak nitelenebilecek Jimmie Yancey şarkıcı ve dansçı olarak çalıştıktan sonra Chicago'ya yerleşti. Birçok müzisyen öykünmüştür kendisine. Ayrıca az sayıda da olsa çok yetenekli öğrencisi olmuştu. Pine Top Smith, Jimmie'den çok şey öğrenmiş bir müzisyendir. 1928'de «Pine Top's Boogie - Woogie» isimli bir plak yaparak bu türün isim babası olmuştur. Plağın cinsel anlamı ve sözel ifade biçimi oldukça önemlidir; müziğin kendisinde atmosferi duyumsamak zordur. Rolling ritimlere ve birçok doruğa karşın boogie - woogie, ragtime türünün po-

liritimlerinin virtüözce kullanımıdır. Aynı zamanda yine ragtime tarzının bas rumble'ları ve tremolaları da önemlidir. Bazen bunlar melodi ve armoniyi gölgeler. Yancey'nin çalışında çekicilik ve humor vardır; Pine Top ve daha sonraki müzisyenler için de aynı saptama doğrudur. Pine Top ve çağdaşları Will Ezell, «Speckled Red» (Rufus Perryman), Montana Taylor, Hersal Thomas, Romea Nelson, Turner Parish, Cow-cow Davenport, Jimmy Blithe, Lemuel Fowler ve «Cripple Clarence» Lofton'da **bordello** tadı duyumsanır. Bu konuda en iyiler Yancey, Meade Lux Lewis, Albret Ammons ve Pete Johnson'dır.

Ammons ve Lewis'in ikisi de sıradışı birer Chicago piyanistidir. Ammons hem tek hem de grup içinde çalışmıştır. Lewis ise bir ara müzikten kopmuş ve araba yıkayıcılığı yapmıştır. 1935 yılında yeniden plak doldurmaya başlamışlardır. Bu plaklarda olağanüstü ritmik yeteneklerini sergileyerek, boogie-woogie'nin katı kuralları içinde dahi usta işi ürünler verebilmişlerdir. Kendilerinden sonra gelen müzisyenler, bu plaklardaki ritimlerden derinlemesine etkilenmişlerdir.

Ritim, Chicago cazının merkezi özelliğidir; bu dönemde caz, birkaç sabit, değişmez senkopasyondan, hayranlık verici ritimsel zenginliklere ulaşmıştır. «Phrase»ler, «chorus»lar ve bütün performans, ritmik değişimden, zenginlikten ötürü daha iyi entegre olabilmiştir.

Chicago müzisyenleri ritim anlayışlarını hiçbir zaman ifade etmemişlerse de Yeats'in şiirleri gibi onların da müziklerinde imgelem çok önemlidir, mistisizm yanlısıdırlar. Muggsy ve Tesch'in ilk yaptıkları plaklarda ritmik zenginlik berrak bir biçimde duyumsanır.

Charles Pierce kasaplıktan kazandığı parayla, hafta sonunda çalan ve plak yapan birinci sınıf bir orkestranın yaşamasını sağlayan bir caz tutkunuydu. 1927'nin Ekim ayında Muggsy Tesch ve diğer bazı müzisyenleri de alarak Chicago'da «Bull Frog Blues», «China Boy» ve «Nobody's Sweetheart»ı yaptılar. Grupta kendisi saksafon çalmaktaydı. Ritmik entegrasyon belirgindir bunlarda. Daha sonra Muggsy, Tesch, Mezz Mezzrow, Joe Sul-

livan, Eddie Condon, Jim Lannigan, George Wettling ve McKenzie «Jungle Kings» adı altında birleştiler. «Friars Point Shuffle» ve «Darktown Strutters' Ball» çıktı ortaya. Wettling çok iyi eğitim görmüş ve deneyimli bir müzisyendi. Cazın teknik özelliklerini iyi bilen, iyi duyumsayabilen bir davulcuydu. Mezzrow'la çalışmıştı Chicago'da. Ancak, ne yazık ki, McKenzie'nin o etkileyici şarkı söyleyiş biçemi pek yoktur bu plaklarda. Gerçekte McKenzie önemli şarkıcılığının yanısıra, saç tarağına kâğıt sararak dayanılmaz güzellikte sesler de çıkartabilen bir müzisyendi. The Blue Blowers ise 1924 yazında New York'ta çaldı. Red daha sonra Londra'ya, Stork Club'da çalmak üzere gitti. Amerika'ya dönüşünde şehrin çeşitli yerlerinde çalmayı sürdürdü. Ürünlerinde büyük bir coşkunluk, birlik ve uyum vardı. Öğrenilen herşey ortaya seriliyordu. Parçalar genellikle dört dörtlüktü. Akıcılık ve temizlik, berraklık olağanüstü boyutlardaydı. Davulcu Gene Grupa'da hem yoğun bir teknik yetenek hem de ne yazık ki teknik ağırlık vardı. 4 Nisan 1928'de «Chicago Rhythm Kings» adıyla doldurulan plakta aynı ruh ve yetenek yoğunlaşmıştı. Jimmy'nin yerinde Muggsy, Bud'ın yerine Mezz Mezzrow vardı; McKenzie de vokalistti. Uyum çok parlaktı; Tesch'in baskınlığı kulağa çarpıyordu. Diğer bütün müzisyenleri sürüklüyordu Tesch. Red'in ise balladları anımsatan söyleyiş biçemi ve vitratosu ayrımsanmaktaydı. O kadar ki o söyleyince soluk, silik, berbat bir melodi dahi olağanüstüleşebiliyordu.

1920'lerin ikinci yarısında plak işi açılmaya başlamıştı. Plak şirketleri sürekli artan bir istemle karşı karşıyaydılar. 1926'da plak satışları 150 milyon adede ulaştı. 12 Haziranda, bu olağanüstü satış, Coliseum'da «Cabaret and Style Show»la kutlandı. Onbin kişi bu konseri dinledi. Sunset Cafe Orchestra, Arcdia Ballroom Band, Peerless Theatre Orchestra, Dreamland Ballroom Orchestra, Vendrome Syncopaters, Dreamland Cafe Band, Plantation Cafe Orchestra, Hot Five, Butterbeans, Susie, Lillie Delk Christian, Chippie Hill, Lonnie Johnson ve Richard M. Jones bu geceye katıldılar. Daha sonra aynı yerde bir gece daha düzenlendi. 1927 Eylülünde Ri-

verview Park Ballroom'da sabah beşe kadar süren bir program düzenlendi. Plak sanayiinin utkusu, geniş bir dinleyici topluluğu kazandırdı caza.

Plaklarla birlikte cazcılar daha da ünlendiler; ün de iş olanaklarını arttırdı. Jimmy McPartland Ben Pollack'la birleşti. Jim Lannigan Chicago Senfoni Orkestrası'na katıldı. 1929 Bunalımı, Chicago cazının parlak yıllarının sonu oldu; ancak yine de Tesch 1932'de ölümüne değin çalmayı sürdürdü. Son üç yılında daha çok Garber ve Lewis türünden orkestralarda çaldı. Tesch bedensel olarak bir trafik kazasında ölmüştü. Ancak müziği üç yıl önce göçmüştü.

9. SWING DÖNEMİ

Swing terimi yaygın bir biçimde kullanılmaya başlandıktan sonra, cazla swing arasında bir kullanım kargaşası ortaya çıktı. Robert Goffin'in başını çektiği bir ekol, swing'in gerçek cazın ticarileştirilerek piç edilmiş bir biçimi olduğunu, bu tür müziğin büyük orkestralar tarafından çalınan yazılı aranjmanlardan oluştuğunu, ama cazın ise yalnızca küçük gruplarla çalınan emprovize bir biçim olduğunu savunuyordu. Başka bir ekol ise, ister bir kişiyle, isterse yirmi kişiyle çalınsın iyi cazın swing özelliklerine sahip olması gerektiğini, aslında iki sözcüğün de aynı ritmik ve armonik özellikleri ve aynı senkop kullanımını ifade ettiğini savlamıştır.

Gerçekteyse iki tür arasında mutlak ve kesin bir ayrımın olmadığıdır. Roy Eldridge de aynı görüştedir; Swing'in cazın başka bir ismi olduğunu, müzik geliştikçe, ismin de buna koşut olarak değiştiğini iddia etmektedir. Fletcher Henderson ise hafif bir fark gözeterek, swing'in merkezi özelliğinin önceden düşünme, cazın ise kendiliğindenlik olduğunu belirtmekte ve bir swing düzenlemesinin mekanik, cazın ise içgüdüsel olduğunu söylemenin aptalca olduğunu vurgulamaktadır.

Ayrıca eski caza nostaljik bir biçimde yaklaşarak yeni olanı lanetleyenler, swing müzisyenlerinin biçeme az, tekniğe ise çok önem verdiklerinden, swing'le birlikte cazın temel özelliklerinden olan yalınlığın kaybolduğu görüşünü ileri sürmüşlerdir.

Louis Armstrong şöhret olurken New Orleanslı öncülerden köken olarak farklı genç ve siyah bir kuşak cazda etkili olmaya başladı. Bu gençler

çeşitli yörelerden gelmekteydiler. Fletcher Henderson Georgialı, Duke Ellington ve Claude Hopkins Washingtonlu, Don Redman Virginialı, Luis Russell Panamalı ve Jimmie Lunceford ise Missouriliydi. Bu insanların hepsinin 1898 ve 1903 arasında doğmaları ve benzer nitelikte ailelerden gelmeleri ortak yanlarıdır. En azından, yaşamlarının ilk dönemlerinde bu sanatçılar, caz müzisyenleri değillerdi. Bu ilk dönemlerinde hem New Orleans hem de siyah folk müziği geleneğinden habersizdiler. Beyazların ölçütlerine göre orta sınıftan, siyah altkültürünün kıstaslarına göre ise yukarı sınıftan gelmekteydiler. Popüler müziğe ilgi duymalarının temel nedeni, o dönemlerde onlar için klasik müzikte yer bulunmamasıydı. Aynı zamanda bu tür iyi de para getiriyordu. Bu sanatçılar cazın temel özelliklerinden olan poliritim ve polifoniyi yalnızca süsleme olarak gördüler. Yavaş yavaş cazla ilgilenmeye başladıklarında, caza bu anlayışı da soktular. Ya konservatuvar eğitimi ya da eşit düzeyde bir eğitim görmüşlerdi. Dolayısıyla caz üzerinde, derinden, şekil veren bir etkileri oldu. Ve cazın doğasını değiştirdiler.

Fletcher Henderson 1897'de doğdu. Altı yaşında klasik piyano çalışmaya başlayarak gençliğine kadar bu işi sürdürdü. 1920'lerin başlarında caz yeni yeni yayılmaya başlamıştı. New Orleanslı siyahlar dışındaki zenciler bu müzik hakkında pek birşey bilmiyorlardı. O zamanlar Henderson Orkestrası blues türünde çalışıyordu. Caz eleştirisinde genel olarak kabul gören bir görüşe göre Armstrong'un Henderson Orkestrası'na girişi, grubu caza yöneltmiştir. Ancak bu değişikliğin yavaş yavaş gerçekleştiği, topluluğun plakları dinlenildiğinde anlaşılabilir. Grup 1927 - 1928'de klasik dönem olarak adlandırılan bir süreç içindeydi. Birinci sınıf çalgıcıları ve deneyimleriyle topluluk, bu devrede doruk noktasındaydı. Fletcher, müzikal açıdan olumlu olmasına karşın pek iyi bir lider değildi. Bu yüzden elemanları, grubu başka orkestralarda çalmak üzere terkediyorlardı. Grubunda, tenor saksafonculardan Hawkins, Lester Young, Ben Webster ve Chu Berry; trombonculardan Wells, Morton, Claude Jones, Sandy Williams,

J. C. Higginbotham ve Harrison gibi dönemlerinin en ünlü müzisyenleri çaldılar.

1920'lerin sonunda Beiderbecke'in de çaldığı Goldkette Orkestrası önem kazanmaya başladı. Bu grup Henderson Orkestrası'nın rakibiydi.

1925 - 1935 arası yeni denemeler ve öğrenme dönemiydi. Henderson Redman, Ellington, Russell ve diğerleri büyük orkestralarla çalmaya başladılar. Daha önceden yazılmış müziği kullanıyorlardı denemelerinde. Bu atılımlarında iki sorunun üstesinden gelmeye çalıştılar. Birincisi karmaşık aranjmanların notalarını okuyabilecek bir müzisyenler topluluğu oluşturabilmek, ikincisi de bunları caz duygusu ile çalabilmekti.

Büyük caz orkestralarının doğuşu on yıl gibi bir süreyi gerektirmiştir. Büyük orkestralar cazın daha geniş dinleyici topluluğuna ulaşmasını kolaylaştırmıştır.

Caz ritmi daha önceden de değinildiği gibi karmaşık ve özneldir. Bu yüzden de çözümlenebilmesi zordur. Caz ritminden sözettiğimizde, mutlak ritimlerden bahsedemeyiz, olsa olsa eğilimlerin varlığına değinebiliriz. Ritim açısından dönemler kesin bir biçimde ayrılmış değildir. Fakat 1920'lerin sonlarında ve 1930'ların başlarında ortaya çıkan ritim değişikliği istisnai bir durum oluşturur. Bu değişim kesin ve açıktır.

Caz ritminin, karmaşıklık ve öznelliğine karşın, ellerin, özellikle de zillere ve simbale (hi - hat) karşılık gelen sağ elin egemenliğinde bir davul stili olduğu söylenebilir. Ancak bazı caz davulcuları tarafından metronom işlevi, zamanlamayı sağlama fonksiyonuyla görevlendirilen simbalin, bazı caz davulcuları —bence gerçek caz davulcuları— tarafından salt bu görevle yüklenmediğini, hatta bu davulcuların, metronomluğu, zamanlama sağlamayı, simbalden çektikleri görülmektedir. Bu gerçek caz davulcularına göre metronom dışta değil, içtedir, yani, zamanlama ruhtadır, simbalde değil... Caz davulunda genellikle sağ ayak —ki göbek davuluna (bass drum) karşılık gelir— çok etkin değildir; ancak bu özelliğin müzik türünün doğası gereği olduğu düşünülebilir. Fakat son dönemlerde kaynaşım

(fusion) davulcuları, sağ ayağı, aktif olarak ritmin içine sokmaktadırlar. Cazın bir başka açıdan özü, ana vuruş üzerindeki melodinin düzensizliğidir. Yani ana vuruş eşit iki parçaya bölünmektedir.

1920'lerin caz müzisyeni kendi yaptığı müziği doğru bir biçimde çözümleyemediği ve tutarlı bir değerlendirme yapamadığı için yanlış yargılara varmaktadır.

Piyanonun müzikte her zaman özel bir yeri olmuştur. Çünkü kişi aynı anda birçok notaya birden basabilmekte ve piyano orkestrada solo aletin yerini tutabilmektedir.

Caz tarihinin en büyük piyanistlerinden olan Fats Waller ilk gençliğinde zamanın yaygın müziği ragtime'a ilgi duydu. Daha ergenlik döneminin sonlarına doğru Harlem'de Lincoln Theatre'da çalışmaya başladı. Bu ilk zamanlarında dahi çalışı oldukça yetkindi. İlk plağını 1920'de yaptı. Aynı zamanda beste alanında da etkinlik gösteriyordu. Birçok lirik şairle de ortak olarak çalıştı. Bu şairlerden en önemlisi Andrea Menentania Razafinkeriefo idi. 1932 yılında Waller, Phil Ponce isimli bir menacerle anlaştı. Phil'in iş dünyasında büyük bir yeri vardı. Bu yüzden Fats'e çok yararı dokundu. Fats Waller'ı, ün açısından, geride yalnız bir tek kişi —Louis Armstrong— bırakabilmiştir. Armstrong da bu geniş ününü ancak otuz yılda sağlayabilmişti. Waller'ın sanatsal etkisi derin oldu. Bütün caz piyanistlerinin en iyilerindendir. Bazı istisnai olaylar dışında hiçbir zaman cazı, popülizme harcamadı. Waller, hem solo olarak, hem şarkıcılara eşlik için, hem de küçük grupların ve kısa ömürlü büyük orkestraların lideri olarak, çeşitli plaklar doldurmuştur. Fats'in çalışında zamanla bazı değişiklikler olmuşsa da, ana özellikleri pek değişmemiştir. Bütün yaşamı boyunca müziğini ragtime'dan temellendirmiştir. Waller'ın Kuzeydoğu'nun «ragtime/stride» geleneğinden beslendiğini ve anılan gelenekte de blues'un, çok yaygın bir türe dönüşmesinden önce pek bilinmediğini aklımızdan çıkarmamamız gerekmektedir. Fats'in bazı parçalarının çalınışında bir hüzün vardır. Willie Smith'e göre bu durumu Waller'ın annesinin, o 16 ya-

şındayken ölmesiyle açıklamak gerekmektedir. Harlem'in «stride» türü piyano biçemi, Johnson, Waller ve diğer bazı sanatçılar tarafından kurulmuştur. Ve bu üslûp 1920 ve 1930'ların egemen piyano biçemi olmuştur.

Earl Fatha Hines Pennsylvania'da doğmuştur. Babası trompetçiydi. Halasının ise operayla yakın ilişkisi vardı. Avrupa müziğini iyi bilen bir aileden gelmekteydi. Dokuz yaşında Avrupa bestecilerini tanıyordu. 1920'lerde ünü gittikçe yayılmaktaydı. Erskine Tate, Carroll Dickerson, Jimmy Noone ve Armstrong gibi ünlülerle çalıştı. 1928'de yaptığı plaklar sayesinde en büyük piyanist olarak nitelendirilmiştir. Çalışında blues'dan gelen etkilenimler çok önemli bir yer tutar. İlk blues çalgıcılarından yoğun bir biçimde etkilenmiştir. Çaldığı parçalarda çapraz ritimler egemendir. İlk caz eleştirmenleri Hines'ın biçemini «trompet üslûbu» olarak nitelendirmişlerdir. Hines, arkasından Jess Stacy, Joe Sullivan, Mell Power ve Teddy Wilson gibi piyanistleri sürüklemiştir.

Cazın başlangıcından beri trompet ya da kornet her zaman egemen çalgı olmuştur. Caz kralları hep kornetistlerdi; Bolden, Oliver, Keppard, Armstrong, Beiderbecke. Fakat 1930'ların başında kornete bir rakip çıkmıştır; saksafon, özellikle de tenor saksafon... Tenor saksafonun gittikçe önem kazandığı süreç 1940'lara kadar artık tenor saksafon hakim duruma gelene değin sürdü. Saksafonun cazda baskın duruma gelmesinin üç nedeni vardır. Birincisi tenor saksafonun diğer bütün caz çalgıları içinde öğrenilmesi en kolay alet olması, ikincisi büyük orkestralar döneminde saksafona diğer aletlerden daha çok iş düşmesi —çünkü swing orkestralarında saksafona, trompet veya trombondan daha fazla gereksinim duyulmaktadır— üçüncüsü ise, saksafonun diğer caz çalgılarından daha fazla olarak insan sesine yakın olmasıdır. Nedenler ne olursa olsun artık trompet hakim çalgı değildir.

İlk ve en fazla etkili beyaz saksafonculardan biri Adrian Rollini'dir. Müzik eğitimi nedeniyle, 1920'lerin cazında en iyi saksafonculardan biri olarak gösteriliyordu. Entonasyonu diğer saksafonculardan çok daha iyi idi.

Jimmy Dorsey de önemli de önemli saksafonculardandır. Dorsey klarnet ve alto saksafon çalıyordu; Beiderbecke ile plak yapıyordu. Trumbauer ve Goldkette Orkestraları'nda da çalıştıktan sonra kardeşi tromboncu Tommy Dorsey ile birleşerek Dorsey Brothers Orkestrası'nı kurdu. Bu grup 1930'ların en çok tutulan beyaz dans orkestralarından biriydi. Caz biçeminin oluşmasına katkıda bulunan bir başka beyaz saksafoncu Bud Freeman' dir. Çalışı «staccato» pasajlarıyla doludur. Tüm beyaz saksofoncuların en etkilisi Frankie Trumbauer'dir. Emprovizesi çok güçlü, tekniği de görkemliydi.

Caz saksofoncularının en büyüklerinden olan Coleman Hawkins ve Lester Young ise, işe beyaz sanatçılara öykünerek başladılar. Coleman Hawkins Missouri'de 1904'de doğdu. Piyanoyu beş yaşındayken öğrendi. Viyolonsele geçtikten sonra, dokuz yaşında tenor saksofon çalmaya başladı. Topeka'daki Washburn College'da müzik kuramı ve kompozisyon okudu. 1930'larda saksofonun ustasıydı. Adı birkaç müzisyenle birlikte, Armstrong' un hemen ardından anılacak denli büyük bir cazcıydı. Hawkins'in armonik üstünlüğü oldukça açıktır. Ayrıca bop müzisyenlerini doğru kavrayan ender sanatçılardan biridir. Müzik yaşamı üç döneme bölünebilir; «slap tongue» tekniğiyle çaldığı yetişme dönemi, daha yumuşak, daha akıcı bir biçem geliştirdiği ikinci dönem, «harsh» ve «jagged» unsurların kullanıldığı son dönem. Coleman'ın en önemli özelliklerinden biri emprovizasyon sırasında, örneğin Armstrong'un yaptığı gibi, esas olarak melodiyi değil, akortları kullanmasıdır. Çok az caz müzisyeni vuruşları Coleman'ın yaptığı kadar eşitsiz bir biçimde bölebilmiştir. Hawkins yirmi yıl boyunca enstrümanında en iyi olma özelliğini sürdürmüştür. Kırk yılda çok iyi caz parçaları yaratmış, sürekli öğrenmiş ve değişmiştir.

Coleman Hawkins, Flether Henderson Orkestrası'ndan 1934'te ayrıldıktan sonra yerine Lester Young girdi. Hawkins'in tonu ağır ve doluyken, Young'ınki ise hafifti. Çalışı klarneti anımsatırdı. Hawkins'in dolaylı bir tekniği varken, Young'ınki düzdü. Hawkins'in düşüncesi armonik, Young'ın

düşüncesi ise melodikti. Hawkins'te güçlülük varken, Young zarif ve canlıydı.

Lester Young Mississippi'de 1909'da doğdu. Davul, saksofon ve klarnet çaldı. En önemli plaklarını yirmi yedi ve otuz beş yaşlar arasında yaptı. Plak yapmaya başladığında biçemi olgunluğa erişmişti. İlk plakları en iyi plakları arasındadır. 1940'ların sonlarında başlayan genel bir kötüleşmeye değin, üslûbu pek değişmemiştir. Young gamlardan çok akortları kullanır. Zamanının diğer ünlü müzisyenleri gibi emprovizasyon sırasında akort değişimlerinden yararlanıyordu. Lester, Bix Beiderbecke'i anımsatmaktadır. Bix'den olabildiğince faydalanmıştır. Onda da, Bix'deki gibi narin bir güçlülük, ayrıntılara önem veren bir tutum, yapıya olan yoğun bir ilgi kulağa çarpmaktadır.

Coleman Hawkins, etkisi en yoğun olarak duyumsanan bir saksofoncudur. Herchel Evans, Chu Berry ve Ben Webster, peşinden sürüklediği en önemli üç isimdir.

Duke Ellington, caz müzisyeni olarak halka malolmuş tek sanatçıdır. Kuşkusuz, Armstrong uluslararası üne kavuşmuş, swing orkestralarının birçok lideri geniş bir biçimde tanınmış, «bop» çalgıcıları geçici de olsa şöhret sahibi olmuşlardır. Fakat Armstrong, swing orkestraları ve bop çalgıcıları; pop müzisyenleri hatta eğlendiren kişiler olarak ünlüdürler. Gillespie'nin ve «bebopper»ların ünleri, esas olarak, sivri sakallarından, komik şapkalarından ve antik davranış biçimlerinden ileri gelmektedir.

Ellington, müziğini çok az bilen biri için bile bir dâhidir. Edward Kennedy Ellington 29 Mayıs 1899'da Washington D.C.'de doğdu. Bir orta sınıfı çocuğudur. Özel yaşamına çok düşkündü; pek fazla kimsenin müdahalesine olanak tanımazdı. Her zaman duygularını, çevre koşullarını kontrolü altında tutabilmiştir. Müziğinde Armstrong'un aşırı ihtirası ve Bechet'nin hiddeti yoktur. Ellington birçok müzisyenin, genel olarak birçok sanatçının tersine anın sıcak duyguları sayesinde yaratmazdı, dinginlik içinde yaratabiliyordu.

Swing orkestraları dönemi 1935'te Benny Goodman'in gerçek anlamda popüler olmasıyla başlamıştır. 1940'lardaki grubu en önemli orkestraydı o dönemlerde. Bu yıllarda iki üye gruptan ayrıldı; biri de öldü.

Ellington bir bütün olarak Batı müziğini etkilemiştir. Onu dâhi yapan özelliklerinden bazıları, hem yetenekli hem de eğitimden geçmiş olması, çok ince sesler çıkarabilmesi ve çok basit melodileri alarak işlemesidir. Ayrıca disonans üzerinde büyük bir hakimiyeti vardır. Bu armonik yeteneği, «tone palette» özelliği ile birleşerek orkestra için şarkı yazmayı kolaylaştıraan bir etken olmuştur. Ellington, eski parçaları dönüştürerek bileşimlere varmasını bilmiştir. Bunların yanında orkestrasına gereksinim duyduğu müzisyeni seçmekte ayrı bir ustalığı vardı. Müzisyenler arasındaki ayrımları dinleyicilerin çoğunun farkedemeyeceğini biliyordu, ama yine de titiz davranıyordu. Ayrılan müzisyenin yerine birçok liderin yaptığı gibi aynı karakterdeki çalgıcıyı almaz ama aynı aleti farklı biçimde çalanı yeğlerdi.

Müzisyenler tarafından yapılan katkıların dışında, Ellington Grubu, liderinin eseriydi. Hiçbir üyesi ayrı bir kariyer peşinde koşmadı. Karar her zaman demokratik bir biçimde verildi. Ellington'ın dehası grupla birlikte ortaya çıkmaktaydı.

Yaşlandıkça artan gururunun dışında, olgun ve gelişmiş bir kişiliği olan bir müzisyendi. Müziğe görece geç başlamış ve yavaş ilerlemiş olmasına karşın doruğa kadar çıkabilmiştir. Armstrong'un kalıcı parçalarını yarattığı ve Beiderbecke'in hemen hemen müzik yaşamının sonuna geldiği yirmi sekiz yaşında Ellington, cazda önemli sayılabilecek bir iş henüz yapmamıştı. Eğer Ellington, Beiderbecke gibi erken ölseydi caz tarihinde yalnızca John Hodges'un çaldığı grubun liderliğini yapmış olan ve dikkat çeken bir piyanist olarak kalacaktı. Charlie Parker kadar yaşasaydı, caz tarihinde ancak Luis Russel kadar ünü olabilirdi. Fats Waller'ın öldüğü gibi erken gitseydi, önemli bir besteci olarak kalırdı. Fakat Ellington yaşadı. Sağlığına ve iş ilişkilerine dikkat etti. Grubunu düzen içinde tutma-

sını bildi. Çalışmaya, öğrenmeye devam etti; böylece sanatını olgunlaştırdı. Beiderbecke'in, Armstrong'un ve Parker'ın ham yetenekleri Ellington'dan fazlaydı. Fakat Ellington'da gelişmiş bir estetik anlayış ve zekâ vardı. Artistik bir amaç seçer; ona varmaya çalışırdı. 1926'da Bix Beiderbecke Ellington'dan beş yaş küçüktü ama sanat açısından yaklaşık on yıl ileride idi. Eğer Bix, Ellington karakterinde biri olsaydı neleri başarmazdı ki? Fakat dengeli, huzurlu, sükûn dolu kişilik yapısına sahip olan Ellington'dı; bu kişilik yapısı ona yetenekten daha çok şey kazandırdı.

Benny Goodman Chicago'da 1909'da doğdu. Buster Bailey'ye ve Jimmy Noone'na da öğretmenlik yapmış olan Franz Schoepp adlı klarnet hocasından ders aldı. On iki yaşında çevresinde tanınmış ve on beş yaşında Chicago'da profesyonel olarak çalışmaya başlamıştır. Rhythm Kings'in klarnetçisi Leon Rappolo ve Jimmy Noone'dan etkilenmiştir. Ve böylece New Orleans biçemini öğrenme olanağı buldu. Çalışının özelliklerinden birie olan «rasp», Teschemacher ve Pee Wee Russell'ın tesirlerinin yoğun izidir. Çalışında New Orleans stilinin sesi duyumsanır. Entenasyonu çok iyidir. Tonu sıcak ve doludur. Terminal vibratosu New Orleans müzisyenlerininki kadar hızlıdır. En önemli swing orkestralarından birini kurmuştur.

1909'da doğdu Gene Krupa. 1927 yılında ilk defa göbek davulunu (bass-drum) kullandı. Bix, Adrian Rollini ve Benny Goodman'la çaldı. Bunların dışında, tecimsel amacı, estetikten daha üstün tutanlarla da çalıştı. Swing döneminin önemli müzisyenleri arasında yeraldı. 1938'de kendi grubunu kurdu. 1943'te dağılana kadar bu grup Roy Eldridge ve Anita O'day'in katkılarıyla, özellikle son iki yılında, büyük popülerite kazandı. 1944'den 1951'e kadar büyük orkestrasının başında sürdürdü müzik yaşamını. Ayrıca, bir üçlü de oluşturdu. 1954 Mart'ında Cozy Cole'la beraber kendi davul okulunu kurmuştur. 1959 Aralık'ında ise The Gene Krupa Story isimli bir film yapıldı.

Krupa caz tarihinde bu kadar ünlü olan ilk davulcudur, biraz da beyazlığına borçludur bu ününü. Pek değişmeyen, çeşitlemesiz sert vuruşla-

rı ve sürekli gelişen tekniği sayesinde, Goodman'in ününün doruk noktalarında olduğu dönemlerde, oldukça önemli bir davulcu oldu. Şovmen olarak da belleklerde iz bıraktığını söylemek gerekli.

ABD'de 1937'ye doğru, geniş dinleyici kitlesi olan birçok swing orkestrası vardı. 1939'a doğru ise bunların sayısı daha da arttı.

Bennie Moten 1894'te Kansas City'de doğmuştur. Çocukluğunda piyano çalıyordu. Birinci Dünya Savaşı sırasında kendi orkestrasını kurmuştur. Bu grubun 1923'te doldurduğu plaklarda bazı aksaklıklar vardır. Grup 1924 yılında New Orleans biçeminde çalışmaya başladı. Başka bir orkestra, Bob Crosby'nin liderliğini yaptığı gruptur. Crosby Orkestrası, bir dereceye kadar New Orleans stilini anımsatan «Dixieland» aranjmanları çalmıştır. Dönemin en önemli liderlerinden biri trompetçi Bunny Berigan'dır. Benny Goodman'in ve Tommy Dorsey'nin gruplarında çaldıktan sonra kendi orkestrasını kurmuştur. Diğer gruplardan biri de Chick Webb Orkestrası'dır. Jimmy Luncoford Grubu da önemlidir. Ancak Ellington'ı dışarıda tutarsak, en önemli grup Basie Orkestrası'dır.

1930'larda baskın duruma gelmeye başlayan saksofoncular ve özellikle de Hawkins, çok karmaşık akort sekanslarının çalınabilmesini sağladılar. Bu değişikliğe çalgılarının doğası yüzünden ayak uyduramayan tromboncular cazdaki yerlerini yitirdiler. Daha ilginç bir olay klarnetin başına gelenlerdir. Klarnetin ortadan kalkmasının birinci nedeni bu aletin çalınmasında ustalaşmanın saksofondan daha zor olması, ikinci nedeni ise Goodman ve Shaw'ın ünleri sebebiyle siyahların, klarneti beyazlarla özdeşleştirmeleridir. 1940'ların ortalarına doğru klarnet, cazdaki yerini büyük bir oranda kaybetmişti. Yalnızca eski müzisyenler ve Dixieland'ciler tarafından çalınır hale düşmüştü.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Stan Kenton ve Woody Herman orkestraları, «bebopper»lar tarafından caza getirilen yeni armonileri kullanıyorlardı. Müzik türleri, senfonik caz olarak isimlendirilebilir. Bu iki orkestranın başarısına karşın, büyük orkestralar devrinin sonuna

gelinmişti. 1946'da Goodman, James, Dorsey, Teagarden ve Carter grupları dağıldı. Büyük orkestralar tamamen de yokolmadılar. Basie, Ellington ve Glenn Miller orkestraları 1970'lere dek gelebildiler.

Fakat büyük orkestralar hareketi esas olarak 1946 yılında sona ermiştir. Birçok grup kurulmuş ve plak yapılmıştır bu dönemde. Ancak Basie'nin ve Ellington'ın dışında pek kalıcı olabilen çıkmamıştır. Swing orkestraları cazın Amerikan kültürünün ana parçalarından birisi olmasını sağlamıştır. Ayrıca, caza, yaşaması için gerekli kitle desteğini de kazandırmıştır. Bu dönemde, siyahlarla beyazlar aynı orkestralarda kaynaşmış ve böylece bu alanda ırk ayrımını kırma yolunda önemli bir adım atılmıştır.

Küçük orkestralar zamanla cazda egemen duruma gelmişlerdir. Bu tür swing orkestralarında baskın çalgı tenor saksofondur.

Küçük orkestralar özellikle davulcuların çalış biçemini etkilemiştir. Sesi azaltabilmek için ya fırçalarla trompette ya da fırça veya sopalarla simbalde (hi-hat)* çalmak durumundaydılar. Artık sopalarla trampete ve tomtomlara yüklenemeyeceklerdi. Küçük orkestralar döneminin en önemli dört davulcusu Sid Catlett, Cozy Cole, Jo Jones ve Dave Tough'tır.

Sid Catlett Indiana'da, Evansville'de doğdu. 1930'ların ve 40 başlarının en büyük davulcularından kabul edilmektedir. 1940'ların ortalarında «bop» davulcuların egemenliğine karşın ayakta kalabilmeyi başarmıştır. Çeşitli ekollere bağlı davulcular, belli bir önemi olduğunu kabul ederler.

1909'da New Jersey'de, East Orange'da doğdu Cozy Cole. Sid Catlett ve Dave Tough gibi her türden, her ekolden cazcılarla çalışmış, özgün biçemleri ne olursa olsun, bütün davulcuların beğenisini kazanmıştır.

* «Cymbal» Türkçe'de zil demektir; ancak dilimizde hi-hat karşılığı olarak çoğunlukla simbal kullanılmaktadır; bu kullanımın yanlış olduğu söylenebilir; fakat oturan yanlışlıkların kural olduğu görülmektedir. Ayrıca Türkçe'de hi-hat karşılığı olarak kontr-pedal da, daha seyrek biçimde kullanılmaktadır.

Jo Jones, 1911'de Chicago, Illinois'da doğmuştur. «Top cymbal»i incelikli kullanmasıyla ayrımsanır. 1940 ve 50'lerin bütün müzisyenlerince, ekollerince benimsenmiştir.

Dave Tough, Oak Park, Illinois'da doğmuştur. İyi caz davulcularından biridir. Yaşamının sonlarına doğru, bütün zamanların en büyük davulcu piri Max Roach'a tapmıştır.

Roy Eldridge swing döneminin en önemli trompetçisidir. Özellikle, Dizzy Gillespie'yi peşinden sürüklemiştir. Eldridge, Pittsburg'da 1911 yılında doğmuştur. Müzik eğitimini esas olarak kendi kendine edinmiştir. Profesyonel olana kadar nota okumayı öğrenememişti. Altı yaşında davul çalıyordu. Çalışı Armstrong'dan daha fazla Red Allen'ı anımsatır. Zamanla Rex Stewart etkisinde kalmıştır. Hawkins ve Benny Carter tarafından sürüklenmiş ve bu tesirler sonucu da biçemi, saksofon çalışını andırır bir hal almıştır.

Dönemin diğer önde gelen müzisyenlerinden biri Benny Carter'dır. Carter'ın temel çalgısı alto saksofondur; ancak klarnet, trompet, piyano ve trombon da çalmıştır. 1907'de New York'da doğdu. Annesi ve kızkardeşi ile birlikte piyano çalışmaları yapmıştır. Yine de kendini yetiştirdiği söylenebilir. Devrinin diğer saksofoncuları gibi Frankie Trumbauer'den etkilenmiştir.

Bu döneme kadar gelen caz vokalistlerinin sayıları azdır. Bunların en önde gelenleri Mildred Bailey, Cleo Laine, Carmen McRae, Annie Ross ve özellikle de Ella Fitzgerald'dır. Hepsinin sesi güzel ve entonasyonu da iyidir. 1930'larda büyük orkestralarda söyleyip günümüze kadar gelen bazı caz şarkıcıları vardır. Bunlar Lee Wiley, Chris Cannor, Maxine Sullivan ve Helen Humes'dır. Bu şarkıcılar caz kadansında söyleyebiliyorlardı.

En ünlü kadın caz şarkıcılarından olan Billie Holiday'in doğum tarihi tam olarak bilinmemektedir. 1933'de John Hammond tarafından keşfedilmiştir. Değişken bir kişilik yapısına sahipti. Partileri, içkiyi, uyuşturucuları ve erkekleri çok severdi. Kendi ifadesine göre şarkı söylemeyi Louis

Armstrong'u ve Bessie Smith'i dinleyerek öğrenmişti. Daha sonraları bir konuşmasında, şarkı söylerken kendisini nefesli alet çalan bir müzisyen gibi güçlü sesi ve ses tonu yoktu Holiday'ın. Ancak blue notaları kavrayıönem vermeye çalıştığını belirtmiştir. Billie'nin en önemli yanı sanatta, biçem - içerik ilişkisini iyi kavramış olmasıdır. Yaşamı boyunca verdiği ürünlerin hepsi üst düzeydedir. Klasik blues şarkıcıları Rainey ve Smith gibi güçlü sesi ve ses tonu yoktu Holiday'ın. Ancak blues notaları kavrayışı onlar kadar iyiydi; «phrasing» duygusu ise onlardan üstündü.

«Swing» olarak isimlendirilen hareket cazı yaygın hale getirmiş, ama bir süre sonra bu akıma tepkiler ortaya çıkmıştır. Beyazların cazda önem kazandıklarını gören bazı siyahlar bu tepkinin başını çekiyordu. Bir grup caz yazarına göre swing orkestraları ticari kazanç sağlıyordu, ancak otantik caz yalnızca New Orleans biçemiydi. Eleştirmen Rudi Blesh açıkça yalnız siyahların, hatta sadece New Orleanslı siyahların cazcı olabileceklerini ileri sürdü. Bu insanlara göre swing caz değildi, tecimseldi ve caz geleneğine aykırıydı. 1930'lardan sonra orkestra önünde solist olarak çalan Armstrong dahi aşağılandı. Bu tutum 1960'ların sonunda hem ABD'de hem de Avrupa'da yaygınlaşmaktaydı. Siyah çalışanı kendi ideolojisi doğrultusunda ele alıp onu romantikleştiren sol radikal düşünceye göre swing akımına savaş açılmalıydı. Bu sol düşünce dolaysız olarak mazlumun kalbinden çıkan ve maddeci uygarlık - kapitalizm tarafından yozlaştırılmamış eski cazı özlüyordu. Dolayısıyla swing'e büyük bir muhalefet vardı. Nostalji egemendi, eskiye dönülmesi isteniyordu. Sonuçta ilk önce Jelly Roll Morton ve Bechet yeniden keşfedildi. Eski plakların yeni baskıları ortaya çıktı. Ve böylece bir süre sonra New Orleans yeniden canlandı. New Orleans tarzının yeniden canlanışına «Dixieland Canlanışı» denilmektedir. Bu dönemde müzisyenler eskiye döndüler; eskinin derin etkileri altında kaldılar.

ABD'de Dixieland tarzı bir zamanlar aşağılık, tecimsel bir tür olarak değerlendirilmişti; hatta cazdan bile sayılmıyordu. Bu yargılar caz tarihini iyi bilmeyenlerden kaynaklanmaktadır. Dixieland Canlanışı bir caz ge-

leneği olarak ortaya çıktı; etkisi de derin oldu. Kuşkusuz sanat yapıtları yaratıldığı çağdan sonra yaşayabilir. Beethoven'in Shakespeare'in, Pope'un eserleri bizim için hâlâ değerlidir. Fakat birileri çıkıp Beethoven gibi beste yapmaya, Shakespeare veya Pope gibi yazmaya kalksa ortaya çok değerli bir şey çıkmaz. İşte Dixieland için de böyle olmuştur. Eskiyi tam anlamıyla yaşatamamıştır —zaten mümkün de değildir— ama caz tarihinde önemli bir yeri vardır. Görüldüğü gibi Dixieland hareketini olumsuz yanlarına rağmen yok saymak yanlış bir tutum olmaktadır.

Storyville, Chicago'nun güneyi, Kansas City'nin gece kulüpleri ve Harlem, cazın kendi yolunu tutarak serpildiği, yeni gelişmeleri beslediği yerler oldu. Hele 52. Cadde için, caz dünyasının merkeziydi dense yeridir.

10. AVRUPA'DA CAZ

Avrupalılar cazı, Amerikalılardan daha fazla mı benimsemişlerdir? Çünkü Avrupa'da, caz üzerine yazılanlar Amerika'dakilerden daha eskidir. Bunlar arasında üst düzeyde olanlar da vardır. Fakat ABD'de caza ilgi her zaman daha fazla olmuştur. Caz plakları Avrupa ile karşılaştırılamayacak ölçüde çok satmıştır. Bu müzik türü Avrupa'da küçük bir azınlığa seslenirken, Amerika'da kültürün vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Buna karşın, Avrupa, caza çok büyük katkıları olan birçok üstün caz müzisyeni yetiştirmiştir.

Avrupa'da cazın tarihi, Amerika'dakinden yaklaşık on yıl sonra başlamıştır. 1905 dolaylarında ragtime plakları satılmaktaydı. Fakat Avrupa'nın yeni müziğin gerçekten farkına varması, ancak Amerikalı müzisyenlerin turneleri sayesinde olmuştur. Bechet dışında, bütün bu Amerikalı müzisyenlerin yaptıkları müzik, ragtime etkileri taşıyan dans müziğiydi. Zamanla caz plakları daha yoğun ilgi görmeye başladı.

Avrupa'da konserler veren ilk caz orkestrası «Original Dixieland Jazz»dır. 1919 yılında İngiltere'de konserler vermiştir. Bu grubu diğer beyaz Amerikalı orkestralar izledi. Aslında beyaz müzisyenler üzerinde bu kadar yoğun ısrarın nedenleri vardı kuşkusuz. Örneğin İngiltere'de o sıralarda, güçlü bir siyah düşmanlığı duyumsanmaktaydı. Bu yüzden Avrupalı müzisyenler, yalnızca beyaz Amerikalı cazcılar tarafından beslendi. Avrupalı müzisyen, Amerikalı çağdaşlarının etkisi altında kalmaktaydı. Özellikle de, Beiderbecke'inki çok derindi.

Avrupalı sanatçı bu ilk dönemde oldukça kültürsüzdü. Morton ve Oliver'den pek haberi yoktu örneğin. New Orleans biçemini de ancak yüzeysel olarak bilirdi. Avrupa'da bu sıralarda en önemli olay «Hot» Kulübü'nün 1932 yılında açılmasıydı. Kulüp, Paris'te açılmıştı. Yine bu sıralarda Nat Gonella, Armstrong'a ve Beiderbecke'e öykünen ve büyük üne kavuşan bir İngiliz müzisyendi. Onda, Armstrong'da varolan düşüncenin sürekliliği gibi bir özellik yoktur. Çalışı ritmik açıdan zayıftı. Trombboncu George Chisholm ve trompetçi Tommy McQuater da dönemin ünlü isimleriydi. İkisi de İskoç'tu. Chisholm İngiliz eleştirmenlerince en büyük cazcı olarak nitelendirilmiştir, o sıralarda. Teagarden'in etkileri altındadır. Müziğinde, ustasında olduğu gibi arabesk unsurlar vardır. Ama çalışı, Teagarden'den daha dolaysız, yalın ve güçlüdür. Spike Hughes da büyük bir isimdir. Klasik eğitim görmüş bir bascıydı.

1930'larda Fransa ve İngiltere, Avrupa cazının merkezleriydi. Diğer Avrupa ülkelerinde de caz çalışmaları sürdürülmüştür. Örneğin İsveçli sanatçılar 1926'da «Paramount Orchestra» adlı bir grup kurmuşlardı. Danimarka'da ise en önde gelen müzisyen Svend Asmussen'di. Hollanda'da o zamanların tek orkestrası, Theo Uden Mastman'ın liderliğini yaptığı «Ramblers»dı. Grup swing tarzına uygun olarak çalıyordu. Bu orkestra, bazı plaklarda Coleman Hawkins'e de eşlik etmiştir. Savaş öncesi dönemin, Sovyetler Birliği'ndeki en önemli caz müzisyeni Adi Rosner'dir. Armstrong'un ve piyanist Alexandre Tsfasman'ın etkileri sezilmektedir. Ayrıca Leonid Utisov adlı popüler bir orkestra da göze çarpmaktadır. Aryan olmayanların yarattıkları bir tür olan caz, Almanya'da Hitler tarafından yasaklandı. Bu yasak 1933 sonrası içindir. Almanya'daki faşist rejim cazın gelişimini olumsuz bir biçimde etkilemiş ve bu yüzden Alman cazı ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra atılım yapabilmiştir. İtalya'da durum ise daha az kötüdür. Pietro Carlini'nin Ellington'a öykünen bir grubu vardı. Piyanist Enzo Ceragioli, Teddy Wilson'vari bir yol tutturmuştu. Fats Maestri del Ritmo Orkestrası da önemlidir.

Ancak Avrupa cazında merkezler hep Paris ve Londra olmuştur. 1930'ların ortalarında Avrupa cazında siyahların sesi duyulmaya başlamıştır. Bunun nedenleri Berigon ve Spanier'in Armstrong ve Hawkins'i tutmaları; zenci sanatçıların plaklarının yoğun bir biçimde alıcı bulması ve 1932'de Ellington'ın turneleridir.

1939 yılında savaş patladığında Avrupalı cazcılar Amerikalı meslektaşlarının düzeylerine sürekli yetişiyorlardı. Amerikalılardan daha fazla oranda teknik mükemmeliyete sahiptiler. Ayrıca daha eski ve güçlü müzik gelenekleri sayesinde entonasyonları daha iyiydi.

Django Reinhardt Amerikalı müzisyenler üzerinde derin etkiler bırakan tek Avrupalılar. Caz tarihinin en önemli gitarcısı ve bütün zamanların en iyi cazcıları arasında yer alması gereken büyük bir sanatçıdır. Sol elinin sakatlığına karşın olağanüstü tekniği ve melodik kavrama yeteneği olan bir müzisyendi. Swing tarzına olan yatkınlığı çok büyüktü. Reinhardt Belçika'da Liverchies'te 1910 yılında bir çingene çocuğu olarak doğdu, karavanlarda büyüdü. Erkeklerin düzenli işleri yoktu genellikle. Düzenli işleri olan erkekler aşağılanırdı. Çingene kültürüne göre, erkek adam kumar oynar, şarap içer ve müzikle uğraşırdı. Çingenelerin dünyanın her yerinde, geçmişte ve günümüzde, müzik açısından olağanüstünlüklerinin temel nedenlerinden biri de müziğe verilen bu değerdir; ancak bunu söylemek çingenelerin kalıtsal yeteneklerini, diğer ırklara bu açıdan görece üstünlüklerini, yadsımak demek değildir.

Reinhardt yaşamında hiç okula gitmemişti. Okuma yazma öğrenmemişti. Kendi adını dahi tam olarak yazamazdı. Müziğe ilk olarak ne zaman ilgi duyduğu bilinmemektedir. Annesi, on iki yaşındayken bir banço almıştı ona. Hiç kimseden ders almadı. Ama çevresinde bir sürü müzisyen vardı. Alet çalmanın ana kurallarını babası öğretti. Bançoya kavuştuktan birkaç hafta sonra babası ile birlikte kafelerde çalmaya başladı. On dört yaşındayken Paris kulüplerinde düzenli olarak çalışıyordu. İşte bu sıralarda,

bançodan, çingene geleneğine daha uygun olan gitara geçti. Ergenliğinin son dönemlerinde çingene topluluğunun en önde gelen müzisyeniydi.

Karavanlarında çıkan bir yangın sonucu sol eli sakat kaldı. Zamanla, müziğe olan aşkı sayesinde başparmağını ve ilk iki parmağını kullanmayı başardı. Ama iki küçük parmağında pek bir iyileşme görülmedi. Bununla beraber, bu iki parmağından da alabildiğine yararlandı; alt iki tele basmak için kullanıyordu onları. Bir mucize gerçek olmuştu. 1928'lerde Fransız müzisyenleri cazla ilgilenmeye başladılar. Django da bu sıralarda caza belli bir eğilim gösterdi. Ellington'ı, Armstrong'u, Beiderbecke'i, Nicchols'ı ve özellikle de Eddie Lang'ı dinliyordu.

Django'da müziğe olan tutkunluğunun getirdiği yoğun ekinsel birikim dışında, kalıtsal olarak olarak gelen büyük bir yetenek vardı. Nota okuyamazdı, fakat büyük bir armoni yatkınlığı görülüyordu. «Quintet»le birlikte yaptığı «I can't Give Anything But Love» isimli plakta, ilk yapıtlarındaki aksaklık sayılabilecek özellikler kaybolmuştu. Bu plakta kendine güveni tamdı. Terminal vibratosu çok güçlüydü. 1937'de peşpeşe bir sürü plak vardı. Bu yapıtlarında artık tam olgunlaşmış klasik bir Reinhardt vardı. Django Reinhardt, gerçek Django Reinhardt'a eli sakatlandıktan sonra ulaşmıştır.

Eddie Lang caz gitar geleneğini kuran bir büyük sanatçıdır. Günümüz popüler müziğinde gitar çalan her müzisyen ona muhakkak birşeyler borçludur. Caz gitar tekniği Lang'la başlar. Reinhard ve Christian'la sürer ve bop hareketinin gitarcılarına kadar uzanır.

Eddie Lang Philadelphia'da doğdu. İtalyan asıllı Amerikalı olarak güçlü müzik geleneği olan bir altkültüre mensuptu. On bir yaşında keman çalıyordu. Daha sonra bançoyu denedi. Bançoyu da bırakarak gitarda karar kıldı. Lang'ın önemli meziyetlerinden biri Avrupa müziği konusunda geniş bir birikime sahip olması; özellikle de standart Avrupa armonisini çok iyi bilmesiydi. Zamanında popüler müziğin lideri olarak sıradan parçalar çaldı. Bu durum caza olan yaklaşımını etkilemiştir. Blue notaları çok iyi

kavradı; sık sık da kullandı. Tekniği olağanüstü güçlüydü; bu niteliği birçok müzisyeni etkiledi. Django üzerindeki tesiri çok yoğundu. Caz gitarında gitarın izlemesi gereken yolu belirleyenler Lang ve Reinhart olmuşlardır. 1928 yılında, Reinhart isimsiz bir müzisyen olarak kafelerde çalışırken büyük kemancı Stephane Grapelli'yle tanıştı. Grapelli 1908 Paris doğumluydu. Piyano ve keman çalıyordu. «Hotel Claridge» ve «Quintet of the Hot Clup of France»de birlikte çalmışlardır.

Fransızlar için Amerikan cazı bir özgürlüktü. Nazilere muhalefetin simgesiydi. Naziler, o sıralarda bu müziği aşırı baskı altına almadılar. Ve en büyük yıldız olan Django plak yapımını sürdürdü. Ürünleri yoğun bir biçimde alıcı buldu. Cazda her gitarcı onu temel almak zorundadır. Hatta rock gitaristleri de derinlemesine etkilenmişlerdir ondan.

Reinhardt gibi, II. Dünya Savaşı'ndan önceki bütün cazcılar swing tarzında çalışıyorlardı. Bu müzisyenler New Orleans biçemini pek umursamıyorlardı. Sonuç olarak swing, savaş boyunca Avrupa cazının temeli oldu.

Savaş çıktığında, İngiltere Hava Kuvvetleri'ne moral vermek amacıyla «Squadronaires» adlı bir orkestra kuruldu. Bu grup üst düzeydeki Amerikan orkestraları ayarındaydı.

II. Dünya Savaşı sonlarında swing bütün dünyada, bu arada İngiltere'de önemini yitirmişti. ABD'de 1940'ların sonlarında bop akımı, swing'i sildi süpürdü.

Amerika'da olduğu gibi, Avrupa'da da Dixieland Canlanışı ikiye ayrılmaktadır. İsveç'te Gosta Turner'ın Condon tipinde bir orkestrası vardı. İngiltere'de ise Freddy Randall, Condon ve Crosby biçemlerinin etkisi altındaydı. Amerika'da Condon - Dixilandci'lerinin egemen duruma gelmelerine karşılık, Avrupa'da geleneksel caz egemendi. En önemli caz eleştirmeni ise, Fransız Panassie'dir.

1940'lara doğru İngiltere dışında bütün Batı Avrupa Hitler'in kontrolü altındaydı. Bu yüzden Amerika cazı ile Avrupa cazı arasındaki ilişki koptu.

Avrupalılar kendi özkaynaklarına dönmek durumunda kaldılar. Bu arada, Avrupa kendi estetik ölçütlerini de geliştirdi.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa cazında üç önemli klarnetçi göze çarpmaktadır. Ancak Lewis'in entenasyonunun ve icrasının zayıf olması gibi bazı kusurları da vardır. Bir diğer klarnetçi Milton Mezz Mezzrow'dur. Bu sanatçının da entonasyonu, teknik yeterliliği ve kavraması pek güçlü değildi. Avrupa cazında önemli bir yere sahip üçüncü klarnetçi ise Sidney Bechet'dir.

Avrupa'daki caz orkestraları, daha derin ve eski bir müzik geleneğine sahip olmaları ve kendilerinden önceki birikimlerden yararlanmaları sayesinde birçok Amerikalı gruptan daha üstündü. Bu orkestraların en önemlileri, Alex Welsh, Humprey Lyttelton, Ken Calyer, Chris Barber, Albadie, Claude Luter ve New Orleans Jazz Band'dir. Bunların popüler müziğe etkileri çok derin oldu. Örneğin Beatles bu gruplara çok şey borçludur. Ayrıca, 1960'larda Sovyetler Birliği'nde Joseph Weinstein adlı bir grup vardı. Bu orkestra «özgür-caz» olarak nitelendirilebilecek bir tarzda çalışıyordu

Philip Catherine biraz duygusallık dozunun yüksekliği ve biraz da geleceğin neler getireceğinin bilinmemesinden ötürü eleştiriler yönettiğim, ama, duygusallığı azdığı zamanlarda, kullanmaktan kendimi alamadığım bir terimle söylersem bütün zamanların en büyük gitarcısı Django Reinhart'ın tahtının tek varisidir. 1942'de Londra'da doğdu. 1960 sonlarında Belçika radyosunda caz programlarına çıktı. 1970 civarında jazz-rock'a yöneldi. 1972'de ABD'ye gitmiş; Berklee Müzik Okulu'na girmiş; bir yıl okumuştur. Daha sonraları solo çalışmalara başlamıştır. Reinhardt'a tutkundur. Stephane Grapelli, Benny Goodman, Charles Mingus, Sonny Grey gibi müzisyenlerle çalışmıştır. «Guitar» ve «September Man» gibi oldukça yetkin albümleri vardır. Zaman zaman pedal kullanarak müziğinin melodik yapısını süsler Catherine; genellikle yumuşak ve melodik ağırlıklı çalmayı yeğler, çok zorlanmaz.

Philip Catherine, Larry Coryell ile birleşerek 1977 yılında birlikteki ilk çalışmaları olan «Twin House» isimli albümleriyle o yılın «Dünya'nın en iyi caz gitar ikilisi» seçilmişlerdir. Birlikte doldurdukları diğer iki albüm «Splendid» ve Stephane Grapelli ile birlikte Django Reinhardt'ın hatırasına adanan «Young Django»dur.

Biri Amerika'nın —Larry— diğeri ise Avrupa'nın —Philip— tadını ayrı ayrı duyumsatırlar; iki lezzet kaynaşımla üst düzeyde tekleşmiştir. Ve bunun sonucu o tek lezzeti de duyumsatırlar.

Jan Garbarek Oslo'da 4 Mart 1947'de dünyaya geldi. Ailesinde meslekten müzisyen yoktu ama müziğe pek de uzak sayılmazlardı. 14 yaşında John Coltrane'i radyoda dinleyerek cazla tanıştı. Ama dinlediğinin caz olduğunu, programın sonunda, dinlediğinin John Coltrane olduğunu ise daha da sonra öğrendi. Coltrane, Pharoah Sanders, Archie Shepp ve özellikle de Albert Ayler'dan etkilendi. Ayrıca George Russell'a çok şey borçludur. Jan Garbarek bir kaynaşım müzisyenidir. Norveç insanının bol bereketli rahmine yaslar ürünlerini. Cazda Norveç, Norveç'te caz erir. Kendisi de cazın uluslararası bir dil olduğuna inanmıştır.

Avrupa cazı ile Amerika cazı arasındaki fark nitel olmaktan çok niceldir. Avrupa'da, Reinhardt ve Grapelli'den başlayarak zamanımıza kadar, Amerika'daki meslektaşları ile aşık atabilecek birçok sanatçı yetiştirmiştir. Caz artık evrensel bir müzik olmuştur; ve bu evrenselliğin oranı gün geçtikçe artmaktadır.

11. MODERN DÖNEM

Bop hareketi, akımı, herşeyden önce bütünüyle siyahların yarattığı bir tarzdır. Bu siyahlara, bunların dinleyicilerine ve onları izleyen çalgıcılara göre bop hareketinin toplumsal yönü, anlamı önemliydi. Bop bir isyandı, bir özgürlük bildirisiydi.

Charlie Christian, 1919 yılında Dallas'ta doğdu. Ergenlik dönemi boyunca trompet, bas ve piyano çaldı. Ancak temel aleti gitardı. Lonnie Johnson, Blind Lemon Jefferson, Eddie Lang ve özellikle de Django Reinhardt'ın peşinden sürüklendi. Bu etkilere karşın özgün olabilmiş bir sanatçıdır. Hem armonik hem de ritmik olarak gitara yenilikler getirmiştir. Oldukça yoğun bir biçimde disonans kullanımı vardır. Cazın ayırdedici özelliklerinden biri olarak sayılabilen senkopasyonun yokluğu ilginç bir özelliğidir. Olağanüstü bir caz emprovizyoncusu olmaktan çok, yenilikçiliği ile önem kazanmıştır.

Dizzy Gillespie 1917'de South Carolina'da doğdu. Müziğe trombon çalarak başladı. Sonra trompete geçti. Aynı zamanda müzik kuramı üstüne de çalıştı. Gillespie, Esquire dergisi tarafından trompette «yeni yıldız» olarak gösterildi. Bu olay, bop türünün önem kazanmaya başladığını göstermesi bakımından ayrıca önemlidir. 1945 yılının Şubat ve Mart aylarında Parker ve Gillespie caz klasikleri olarak nitelendirilebilecek ilk gerçek bop plaklarını doldurdular. Gillespie, cazda Latin müziğini kullanması açısından da ayrı bir üne sahiptir.

Cazda iki otantik dahi vardır; birincisi kuşkusuz Louis Armstrong,

ikincisi de Charlie Parker'dır. Charlie Parker 29 Ağustos 1920'de Kansas City'de doğdu. Cazdaki önemli müzisyenler içinde müziği en fazla oranda kendi kendine öğrenmiş olan bir sanatçıdır. Sanatının verimli ve öncü bir dahisidir. 1944 yılına doğru sanatsal gücüne bütünüyle egemendi. Ve Gillespie ile merkezinde olduğu bop hareketine birçok genç çalgıcının heveslenmesine yol açtı. Parker'ın disiplinsiz, düzensiz ve sorumsuz davranışları Eckstine Orkestrası'ndaki elemanları sıkıyordu. Genç izleyicilerine göre o, kişilik açısından dengesiz olmasına karşın, belki de bu yüzden sanatın doruğunda bir müzisyendi; dünyadaki cazcıların en büyüğüydü. Şüphesiz ona hayran olan bu çalgıcıların bu yargısı biraz abartılmıştır. Ama Charlie Parker'ın çok yetenekli olduğu kesindi. Ayrıca sanatına kendini adayışı her türlü övgüyü haklı çıkartacak düzeydeydi.

Öldüğünde ancak otuz dört yaşındaydı. Uyuşturuculara ve alkole yenilmişti. Psikiyatrinin karakter yıkımı diye adlandırdığı hastalığın pençesindeydi. Sanatında zirveye çıktığı dönem 1945 - 1947 arasıdır. Çalışındaki vurgulamalar çözümlenemeyecek kadar zariftir. Parker'in Parker olmasını sağlayan en önemli özelliklerinden birisi de melodik dehasıdır.

Son olarak, başkalarının duygularını hiç anlamayan ama herkesi müziğine hayran bırakan biri için ne söylenebilir? İnsan ilişkilerinde her zaman başarısız kalan bu müzisyen için, hayatını harcamıştır diyebilir miyiz? Kuşkusuz hayırdır bu sorunun yanıtı.

1914 yılında doğdu Kenny Clarke. Eski «sock-cymbal» stilinden daha ince kullanıma geçen ilk davulcudur; «top cymbal»i sürekli ritim için kullanır; göbek davulundan (bass-drum), beklenilmeyen —far fetched conceive'i hatırlayabiliriz— noktalamalar için yararlanmıştır. Davulu entegrasyon içine sokabilmiştir. Gillespie ve Parker gibi bop'ın doğumunda bulunmuş bir büyük davulcudur.

Art Tatum 1910'da Toleda'da doğdu. Çok küçük yaşlarda piyano çalmaya başladı. İlk solo plaklarını 1933 yılında doldurdu. Doğum tarihini gözönünde tutarsak piyanoya «stride» geleneğiyle girdiğini söyleyebiliriz.

Parçaların bütününün armonik yapısını değiştiren bir biçeme sahip olduğu için yenilikçi bir piyanisttir. Orkestra çalgısından çok bağımsız olarak çalışmaya yatkın bir müzisyendir. Üslubu dolu ve zengindir; süratli bir sanatçıdır.

Diğer bir yenilikçi caz piyanisti Theolonious Monk'tur. 1920'de doğmuştur. Altı yaşında piyano çalıyordu. Müzik alanında resmi bir öğrenim görmemiş, kendi kendini yetiştirmiştir. Bop hareketine bütünüyle bağlı bir sanatçı değildir. Çünkü herhangi bir akıma sokulamayacak kadar bireysel bir piyanisttir. Genellikle yavaş tempoları kullanır. Aynı zamanda bestecidir. Bestelerinde de kendi özellikleri baskındır. Bu bireyselliği nedeniyle cazcılara dolaysız etkisi pek olmamıştır.

II. Dünya Savaşı öncesinde, bop akımına yolaçtığı söylenebilecek ritmik ve armonik yenilikler üzerinde ruh ve kafa yoran müzisyenlerdendir Monk. Bestelerinde genellikle, 12 ve 32 ölçülük yapıları kullanır. Bu bestelerde melodik özgünlük ve armonik altyapı çok önemlidir. Duke Ellington'ı değerlendirme dışında tutarsak, ilk büyük caz bestecisi olduğunu savlayabiliriz. Bazıları teknik sınırlanımlarının, kendisini bütünüyle ifade edebilmesini önlediğini söylemektedirler.

Bu dönemde en fazla etkili olan piyanist Bud Powell'dır. Powell kendinden sonra gelenleri çok açık bir biçimde peşinden sürüklemiş ve uzunca bir süre onun getirdiği biçem, caz piyanosunda temel olmuştur. New York City'de, 1924'de doğdu Bud Powell. Bütün ailesi müzisyendir. Altı yaşında ciddi bir biçimde piyano çalışmaları yaptı; yedi yaşında klasik tekniği öğrendi. Hem Avrupa müziği ve hem de o dönemin meşru tekniği üzerinde çalıştı. Özellikle Tatum tarafından etkilenmiştir. Diğer bazı müzisyenlerle birlikte bop piyano biçemini yaratırken, Parker'ın armonik ve ritmik araçlarını Hines'ın sağ eline uygulamıştır. Powell, hem icracı, hem de besteciydi.

Tatum, Monk ve Powell modern caz piyano biçemini yaratan çok önemli üç büyük sanatçıdır. George Shearing, Oscar Peterson ve Erroll Garner ise

bir altokul oluşturmaktadırlar. Bu üç sanatçı, Hines, Wilson ve Tatum tarafından etkilenmişlerdir. Çalışmalarında swing'in etkileri her zaman duyumsanmıştır. Ritmik açıdan her üçü de güçlüdür.

George Shearing Londra'da 1919'da dünyaya geldi. Besteci yönü de vardır. Gitar ve vibrafonla uyumu olağanüstüdür. Bazı senfoni orkestralarıyla da misafir sanatçı olarak çalmıştır. 1952 tarihli «Lullaby of Birdland» adlı bestesiyle evrensel ünü yakalamıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında bu parça, kıstaslardan biri olmuştur.

1921 yılında dünyaya gözlerini açtı Erroll Garner. Babası da piyanistir. Hiçbir zaman nota okumasını öğrenmemiştir. 1950'lerin sonlarında çok popüler olmuştur. En tanınmış bestesi «Misty» ismini taşır. Melodik çeşitlemeler açısından oldukça başarılıdır. Armonik yönü de güçlüdür.

Oscar Peterson Kanada'nın Quebec eyaletinde, Montreal'de 1925 yılında doğdu. 6 yaşında klasik eğitim görmeye başladı. Biçemi önceleri, Shearing, Garner ve Tatum etkileri altında kalmıştır; sonra özgünleşebilmiştir. 1953 sonrasında Nat Cole'u anımsatan söyleyiş biçimiyle şarkıcılığa başlamıştır.

Bill Evans 1929'da New Jersey'de doğdu. Çocukluğunda keman, flüt ve piyano çaldı. Bebop hareketiyle tanışıklığı zamanın diğer müzisyenlerine göre daha azdır. Üslubunda sol elin ritmik işlevi hemen hemen yokolmuştur. Sol elin esas görevi armoniktir. Müziğe yaklaşımının duygusaldan çok düşünsel olduğu söylenebilir. Bu yüzden daha fazla Avrupalı olan bir müzisyendir. Modern piyanistler arasında, etkisi en yoğun bir biçimde duyumsanmıştır. Herbie Hancock, Keith Jarrett ve Chick Corea gibi ünlü müzikçiler onu temel olarak kabul etmişlerdir.

Fats Navarro, Florida'da 1923'te doğdu. İlk müzik eğitimini Charlie Shavers isimli kuzeninden aldı; ancak esas olarak kendini yetiştirmiş bir müzisyendir. Navarro'nun trompete olan yaklaşımı Gillespie'yi andırırsa da duygusal içerik yönünden ondan farklıdır. Çalışı daha kontrollüdür. Temel eksikliği tonunun genellikle ince ve kuru olmasıdır.

Dönemin diğer bir sanatçısı Sonny Stitt 1924 yılında Boston'da doğdu. Parker gibi güçlü ve ihtiraslı bir müzisyendir. Ancak onda Navarro'dan gelen etkilenimler de görülür. Bireyselliği yoğun bir müzisyendir. Özellikle tenor saksafonda başarılıdır.

J. J. Johnson, Indianapolis'te 1924'te doğdu. Çocukluğunda piyano çaldıktan sonra trombona geçti. Caz tarihinde, yerleşik trombon çalım özelliklerini altüst eden bir müzisyen olarak önemlidir. Modern caz trombonunun kurucusudur. Bop'un gerektirdiklerini kendi aletinde yapan adamdır. Trombon biçemi kısa zamanda standart olmuştur. 1940'ların cazına önemli katkıları vardır.

Clifford Brown 1930 yılında Delaware'de doğmuştur. On beş yaşında trompet çalmaya başladı. Wilmington'da piyano, vibrafon, müzik kuramı ve trompet üzerine derslere devam etti. Davis ve Navarro'nun sololarının en iyi yanlarını kaynaştırdığı söylenebilir. 1956'da ölmemiş olsaydı, caz trompetçileri arasında ilk akla gelecek bir dev olurdu, denebilir. Brown'ın üslubu temel olarak, Fats Navarro yoluyla gelen Gillespie biçemidir.

Piyanist Stan Kenton 1912 yılında Los Angeles'da dünyaya geldi. Daha çocukken piyano çalmaya ve beste üzerine çalışmaya başladı. 1941'de kendi orkestrasını kurmuştur. Bu grup 1946'ya doğru öncü bir swing orkestrası oldu. O sıralar, yalnızca Woody Herman Orkestrası'yla karşılaştırılabiliyordu. Kenton'ın klasik müzik kategorisine giren besteleri vardır. Küçük, basit parçalar da bestelemiştir. Doğaçlamaları çok önemlidir. Caza, bu son özelliği nedeniyle, önemli bir katkısı olduğu iddia edilebilir. Ancak tıpkı Duke Ellington gibi, piyanistliğinden çok başka özellikleri ile önemli olduğu da unutulmamalıdır.

Lennie Tristano 1919'da Chicago'da doğmuştur. Doğduğu sıralarda grip salgını hüküm sürdüğü için görme yeteneğini büyük ölçüde yitirmişti. 1928'e doğru ise neredeyse tamamen kör oldu. Gençliğinde pek çok alet çaldı. On ikisinde profesyonel olarak çalışmaya başladı. Beste alanında da mastır yapmıştır. Caza olan ilgisi Armstrong, Beiderbecke ve Midwes-

terners'ın plaklarıyla olmuş, daha sonra ise Eldridge, Young, Christian, Tatum ve diğer swing müzisyenleriyle sürmüştür. 1940'ların ortalarında cazda, tam olarak resmi öğretim görmüş müzisyenlerden biriydi. Cazda doğaçlamanın armonik ufuklarını genişletmiştir. Earl Hines etkisinde kalmıştır. Lee Konite, Warne Marsh ve Billy Bauer ise öğrencileridir. Caz üzerine düşünmüştür; yazmıştır. Çok güçlü ve özgün bir piyano tekniğine, derin bir müzik kuramına, beste yetkinliğine ve yoğun bir caz kültürüne sahiptir. En önemli yanı kendinden önceki Kenton, Gershwin ve diğerleri gibi bilinçli bir şekilde caz ve klasik kaynaşımını yaratmaya çalışmasıdır.

Dave Brubeck California'da 1920'de doğdu. Annesi piyanist, iki kardeşi de müzik öğretmeniydi. Dört yaşında piyanoya, dokuzunda da viyolonsele başladı. Oakland'de Mills College'da, Darius Milhoud ile müzik kuramı üzerine çalışmalar yaptı. Çalışı serttir. Piyano biçemi armonik açıdan bazen ağır ve çok karmaşıktır. Orkestrası «Brubeck Quartet», Gerry Mulligan'ın topluluğu kadar ün sahibi olmuştur.

Gerry Mulligan'ın organizatörlüğünü yaptığı bu grubun liderliğini trompetçi Chet Baker üstlenmiştir. Yaptıkları müzik açısından «West Coast» okuluna mensupturlar. Gerry Mulligan 1927 yılında New York'da yaşama gözlerini açtı. Bariton saksofon ve piyano çalar; ayrıca bestecidir. Cazın sınırlarını zorlayarak katkılar yapabilen bir sanatçıdır. Melodik açıdan her zaman çekicidir.

1950'de başlayıp günümüze kadar gelen süreçte, caz müzisyenleri cazda olmayan bazı unsurları Avrupa konser müziğinden almışlardır. 1950'lerde ve 60'larda cazda en fazla etkili olan Miles Davis ve «Modern Jazz Quartet» cool okulundan yetişmişlerdir.

West Coast okulunun çalgıcıları esas olarak beyazlardır. Birçoğu Beethoven'in kuartetlerini ve Brahms'ın senfonilerini dinleyerek, Brubeck ve Tristano gibiler ise konservatuvar eğitimi alarak yetişmişlerdir. Bu yüzden, Avrupa geleneğinden, cazda kullanılabilecek unsurları çekmiş olmaları şaşırtıcı olmamalıdır. Bütün bunlara karşın, Avrupa müziğini cazda en iyi

kullanan, siyah piyanist John Lewis olmuştur. Lewis aynı zamanda besteci ve liderdir. 1920'de New Mexico'da doğdu. Müzisyen bir aileden gelmektedir. Cazda en parlak düşünürlerden biridir. Yetkindir ve kendine güveni tamdır. Müzisyenlerine her türlü hakkı tanır. İdeal bir lider olduğu söylenebilir. Hakkındaki eleştirileri pek takmaz. Yaratımlarının cazla ilgisinin uzaktan olduğu düşünülebilirse de artalanda her zaman caz vardır. Ritim duygusu ve yeterli bir tekniğe sahiptir.

Miles Davis döneminin en önemli cazcılarından biridir. Hayatı paradokslarla doludur. Kişiliği çok ilginçtir. Davis'te, Beiderbecke ve Parker'da olan melodik içgüdü, Lester Young'ın özelliği olan kusursuz ritim sezgisi ve Armstrong'un en önemli sololarını üzerine inşa ettiği dram duygusu yoktur. Ama Charlie Parker'ın ölümünden sonra, John Coltrane'i dışarıda tutarsak hiçbir caz müzisyeni onun kadar derin etkiler bırakamamıştır. Davis, 1926'da Illinois'da doğmuştur. İnsan olarak zeki, düşünceli ve ihtiraslıdır. Müzikteki yeni eğilimlerin adeta bir kâhin gibi önceden farkına varmış ve herkesten önce davranarak bunları kullanmıştır. 1950'lerden 1960'lara kadar, cazda Davis'e birşeyler borçlu olmayan bir trompetçi yok gibidir. Biçemi kesik kesik, deneylere açık ve yerleşik üsluplara aykırıdır. Beklenilmeyen notaları, beklenilmeyen yerlere yerleştirmesi en önemli meziyetidir. Bu özellik, çalışını her zaman renklendirmiştir. 1959'da «Kind of Blue» isimli uzunçaları John Coltrane ve Bille Evans'la birlikte çıkarmıştır. Bu plak yeni bir başlangıç olarak nitelendirilmiş, çok geniş bir etkisi olmuştur. Günümüzde ise «jazz - rock» olarak anılan yeni bir müzik hareketinin gelişmesinde bir köşetaşı sayılmaktadır. 1959, özgür - jazz tarzının yeni yeni su yüzüne çıktığı, bebop hareketinin zayıfladığı ve rock'ın cazdan ayrılmaya başladığı bir yıl olarak son derece önemlidir. Yeni başlangıçların tarihidir 1959.

1964'te Miles Davis'in grubunda eleman sıkıntısı çekilmeye başlandı. Davis, yeni dinleyicilerle daha kolay ilişki kurabilen daha genç elemanlarla çalışmak gerektiğine inanıyordu. Ve grubuna hepsi de konservatuvar eği-

timi görmüş olan, günümüzün dört devini, davulcu Tony Williams'ı, basçı Ron Carter'ı, piyanist Herbie Hancock'ı ve eskiden beri üzerinde durduğu, saksofoncu Wayne Shorter'ı dahil etti. Bu insanların hepsi 1970'lerin ve bugünün jazz-rock, rock-jazz gibi kaynaşım sonucu oluşan müzik türlerinin ilahları olmuşlardır. Miles, 1970'te «Bitches Brew» adlı; rock'ın ağır bastığı bir plak yaptı. Bu plakta cazdan fazla rock gitarcısı olduğu söylenebilecek ünlü John McLaughlin gitar çalmıştı. Yapıtta elektronik araçlar çok geniş bir biçimde kullanılmıştı. Plak ilk yılında 500 bin adet sattı; böylece Miles, jazz-rock olarak adlandırılan müzik türünün yıldızı oldu. Jazz-rock tarzının ortaya çıkış nedenlerinden ikisi şunlardır denebilir: Genç rockçıların bir yerden sonra, rock'ı sınırlı bulup cazla ilgilenmeleri ve eski cazcıların yeni dinleyicilere hitap edebilmek amacıyla, yaptıkları müziğe rock unsurları katmaları. Bunlar ancak nedenlerden ikisidir, çünkü ne rock cazdan bir gömlek aşağıdadır, ne de zevklerde temel olan yaştır.

Miles Davis'in çok güçlü bir kişilik yapısı vardır. 1950'lerin ortalarından günümüze kadar cazda dev olarak kaldı. Armstrong bile ününün doruğunda bu kadar uzun süre kalamamıştır. Tesiri derin olmasına karşın, Davis, görece çok güçlü bir emprovizasyoncu değildi. Çalışı çoğunlukla birbiriyle ilintisiz fragmanlarla dolu ve uyumdan yoksundur. Hiçbir zaman Beiderbecke'in melodik çizgisine ve Armstrong'un, Ellington'ın dramatik yapısına ulaşamamıştır. Davis, yeni bir türü ortaya çıkarmamıştır. «Bitches Brew» isimli plak çıktığında jazz-rock türü zaten vardı. Bu yüzden, yenilikçi bir müzisyen değil, yeniliği yayan bir müzisyendir. Önemi, hangi düşüncelerin revaçta olduğunu iyi kestirmesi ve bu yeni düşüncelerle neler yapabileceğini bilmesidir.

1952'de kuruldu «The Modern Jazz Quartet». 22 yıldan sonra 1974'te dağıldı. 1984'te ise aynı elemanlar tekrar biraraya geldi. The Modern Jazz Quartet'in liderinin kompozisyona yaklaşım biçimi başarılıdır; klasiği cazlaştırma çabası da övgüye değerdir. Grup üyeleri çoklukta yekliği, ayrılık-

ta aynılığı yakalarlar. Kontırpuan (counterpoint) açısından grup, genel olarak hemen hemen mükemmeldir. Sololarda ansamble (ensemble) çok dikkatlice, ruhluca dengelenmiştir. Ancak bu sololar bazılarınca «uzun ve saldırgan» olarak nitelendirilmektedir. Yer yer kıskançlık kokan bu yargılara pek katılamıyorum. Yine de mutlak mükemmeliyetin mümkün olmadığını düşünürsek bu tür eleştirileri de dikkate almak zorundayız sanıyorum. Bazı eleştirmenlere göre MJQ'in müziği caz kategorisine sokulamaz; ancak bu yargı herhalde biraz abartmalıdır.

1950'lerin sonunda cool-jazz türü hakim biçim olmaktan çıkmıştı. Fakat cool okulu caza hiçbir dönemde kazanamadığı en geniş kitleleri kazandırmıştır. Popüler olmasının nedeni de Avrupa geleneğinden çok unsur almış olması ve bu yüzden de beyazlara çok sevimli gelmesidir. 1950'den önce Amerikalı beyaz çoğunluk için caz yalnızca bir avuç azınlığın hobisiydi. 1950'lerde ise, özellikle üniversite kampüslerinde, büyük bir yaygınlık kazandı. Caz artık kültürün bir parçasıydı. Amerikan insanı artık Freud'u, Beethoven'i ne kadar biliyorsa cazı da o kadar biliyordu.

1925 yılında, Brooklyn, New York'da doğdu Max Roach. Bana göre gelmiş geçmiş gelecek davulcular arasında en büyüktür. Etkisi en yoğun bir biçimde duyulmuş, duyulmakta ve duyulacak olandır. Gerçek anlamda bir usta, bütün zamanların en büyük davulcusu olarak nitelendirilmektedir. Bu saptamaya ben de bütün kalbimle katılıyorum.

Max Roach «tap dancers»dan çok yoğun bir şekilde etkilendiğini belirtmektedir. Gerçekten de Baby Laurence'ın figürleri duyumsanır karmaşık trampet performansında. Sid Catlett'dan ve Kenny Clarke'dan çok etkilenmiştir; ancak bunlar, bu etkiler onu boğmamış, bunları eritmesini başarmıştır; Sid Catlett ve Kenny Clarke uzaktan hissedilebilir ancak. «Broken» ritim zili, trampet ve göbek davulunda (bass-drum) melodik akışı sağlar. Bu melodik akış temelde, iskelette, anahatları açısından pek değişmez —ki doğaldır; sürekli çeşitlemeler ve süslemeler duyulur. Max Roach bir detay işlemecisidir, bir dantelacıdır... Bazı caz elestirmenleri —hadım

olanları— onun yukarıda anlatmaya çalıştığım özelliklerini, incelikten yoksun ve dinamik olmayan gibi niteleme sıfatlarıyla değerlendirmeye (!) çalışmaktadırlar. Yine yukarıdaki sınıfa dahil kimi eleştirmenler de genel tonunu (trampet, tomtomlar ve göbek davulu tonunu) beğenmemektedirler. Ben burada, böyle bir yargının verilemeyeceğini, her davulcunun, hele hele, bütün zamanların en büyük davulcusu olarak nitelenen Max Roach gibi bir ustanın, hiç kimsenin tonuna benzemeyen bir tona sahip olmasının doğal olduğunu savunurum.

Max Roach sololarına genellikle zillerde başlar. Trampete karşılık gelen sol eliyle, trampette ve kenarında bir dizi «staccato» vuruşlarına geçer. Daha sonra tamamen trampette, kısa bir süre süsleme ve çeşitlemelerini sürdürür. Dört tomtomunda seyahatten sonra —ki üçleme içerir— tempoyu hızlandırır. Göbek davulu pedalı düz ve aksatılarak çalıştırılır. Daha sonra zillere döner; göbek davulu pedalını yavaşlatarak sona erdirir solosunu. Teknik, olağanüstü göz kamaştırıcıdır. Bazı eleştirmenler —ki sayıları çok azdır— onun yalnızca bop döneminin en fazla etkili olmuş davulcusu olduğunu savlarlar. Bence Roach'u, bir döneme hapsetmekle eşanlamlı olan bu yargıyı reddetmek gerekir.

Buddy Rich Brooklyn, New York'da gözlerini yaşama açtı. Çok usta bir tekniğe ve dinamizme sahiptir. Ayrıca başarılı bir şarkıcı ve usta bir «tap dancer»dır. Heyecanlı bir yaradılışı veya doğuştanlığı vardır. 1950' lerde, birara, davulu bırakıp, kendisini tamamen şarkıcılığa vermek istemişse de kısa bir süre sonra tekrar davula dönmüştür. Davulcular üzerinde çok yoğun etkisi vardır.

Funk hareketinin önde gelen temsilcilerinden Art Blakey, Pittsburgh'da 1919 yılında doğdu. Çalış biçemi başlangıcından bugüne değin pek değişmemiştir. Ruhla, büyük bir çabayla, ihtirasla ve ustalığın verdiği olağanüstü egemenlikle çalar. Bop tarzının öncüleriyle çağdaştır. Siyah halk müziğini ve swing türünü bilerek yetişti. Çocukluğunda piyano çalıyordu. Davulculuk yaşamında Clarke ve Roach etkisinde kaldı, ancak özgün bir bi-

çem de geliştirebildi. Zamanlamayı ritim zilinde sağlıyor, ikinci ve dördüncü vuruşları pekiştirmek için sık sık simbali (hi-hat) kullanıyor, trampette ise ritim sonlarını belirliyordu. Kişilik açısından büyük bir lider ve öğretmendir.

Elvin Jones, 1927'de doğdu. Hank ve Thad Jones'un kardeşidir. Kendi kendini yetiştirmiştir. Elvin Jones'da belki de ilk duyumsanan, yalınlığın içindeki üst düzeydeki estetiktir. Acemi davulcular çoğunlukla gereksiz bir biçimde, parçanın ruhunu duyumsayamadan, çoğunlukla olağanüstü ritimler atmaya çabalarlar; bazen başarırlar, daha çok da başarısız kalırlar. İşte davul ustaları ve gerçekten usta Elvin Jones da bu anlayışa bilinçli ya da bilinçaltından tepkide bulunarak yalınlığa daha bir sarılır. Olağanüstü bir zil ve trampet kullanımının yanısıra —ki yalınlığın ve caz davulunun gereği olarak değerlendirilebilir— hemen hemen yalnızca, zil ve trampetin kullanıldığı atakların yanında, tomtomların da daha fazla devreye girdiği ve göbek davulu pedalının, rock pedalından birşeyler aldığı bir biçeme ulaşsa, herhalde daha olumlu olabilir.

Her ne kadar, müzik üzerine yazı yazan bazı kişiler, çözümleyemedikleri ya da çözümlemekte güçlük çektikleri durumlarda, «olayın çözümlenemeyecek denli güzel olduğunu» ifade ederek, (gerçekte bunun arkasına sığınarak) yetersizliklerini kompensasyonla gizlediklerini sanma yoluyla kendilerini rahatlatıyorlarsa da, insan Elvin Jones'un sololarıyla karşılaşınca, sözel ifade biçiminin yetersiz kaldığını itiraf etmekten başka bir şey yapamıyor. Belki şöyle söylenebilir; davula olağanüstü bir egemenlik, merdivenin son basamaklarına tırmanmış ve davulla oynayan bir dâhi... Başkalarını değil, kendini çalan bir usta... Daha az duygusal olan bir ifade ile söylemeye çalışırsam, karmaşık poliritimlerdeki başarı ve sopamsı fırça kullanımındaki yetkinlik, gerçekten üst düzeydedir. Bir de eklemek gerekir ki, çok özgün bir «cup» (zilin ortasındaki bombeli bölüm) kullanımı farkedilebilir; ve bu sıradaki poliritimler de çok üst düzeyde estetik boyut içerir. Ölçülerin içlerine çok yoğun sayıdaki vuruşları sığdırabilir. Ayrıca

hem ritim hem de «crash» (atak sonlarını belirleyen ya da başlı başına kendisi atak olan ve zilin, ortasındaki bombeli kısım ve ritim tutulan ortadaki bölümün dışındaki bölüme alt veya uç kısmına yapılan volümü yüksek ve sert vuruş) açısından zil kullanımı neredeyse mükemmeldir. «Glancing blow»ları (zile dolaysız değil de, dolaylı, sıyırıp geçecek biçimde, görüntüsel olarak yaklaşık yarım daire şeklinde olan vuruş şekli) salt davul estetiği açısından değil, aynı zamanda görünüm yönünden de izlenilesi bir hava verir. Son olarak, zamanlamanın metronomu kıskandıracak düzeyde olduğunu da belirtmek isterim.

Funk tarzının ikinci önemli üyesi Connecticut'ta 1928 yılında doğan piyanist Horace Silver'dır. Gençliğinde kilise orgcusundan dersler almıştır. Yanı sıra saksofon ve piyano da çalmıştır. Yerel gruplarda tenor saksofoncu ve piyanist olarak çalışmıştır. Yetenekli bir bestecidir. Silver'ın biçeminde temel olan kişi Bud Powell'dır. Gerçekte büyük bir doğaçlamacı değildir; ama etkisi gene de yoğun olmuştur.

Bop dönemi ve sonrasının en büyük basçısı olan Charles Mingus, Los Angeles'da 1922 yılında doğdu. Sekizinde trombon daha sonra da viyolensel çaldı. Lisede okurken, okul orkestrasına girdiğinde, basa geçmişti artık. Armstrong, Lester Young ve Hampton'la çalıştı. Swing devrinin en önemli basçılarından Red Callender'dan dersler aldı. Caz açısından büyük bir kültürel birikime sahipti. Tekniği de olağanüstüydü. Günümüzde, Oscar Pettiford'la birlikte en önemli caz basçısıdır. Ama esas önemi bestecili̇ğinden ileri gelmektedir. Mingus'u, sanatındaki yoğun bireysellikten ötürü belli bir okul içine sokmak ya da belli bir döneme oturtmak olası değildir. Mingus, 1950'ler ortalarında yaratıcı bir besteci olarak olgunlaşmaya başladı. Caz ufuklarını genişletmek her zaman amacı olmuştur. Atonalite denemeleri yapmıştır. Disonant (dissonant) efektleri oldukça sık kullanmıştır. Keskin ve sert kontrastları vardır. Folk müziğine ve özellikle de blues'a yaslanır.

Piyanist Cecil Taylor, 1933 yılında Long Island'da doğdu. Müzisyen bir

aileden gelmektedir. New York Müzik Koleji ve New England Konservatuvarı'nda müzik eğitimi gördü. Bu okullarda üç yıl boyunca piyano dersleri aldı. Aynı zamanda da beste ve müzik kuramı üzerine çalıştı. Yerleşik anlayışta akortlar temel olarak kullanılıyordu. Ancak Taylor bu anlayışa karşı çıktı. 1957 yazında Newport Caz Festivali'ne davet edildi. Genellikle birçok dinleyici Taylor'ın ürünlerinin kavranamayacak denli karmaşık olduğu savındadır.

Bazıları Cecil Taylor'ın, Bartok ve Stravinsky ile cazı kaynaştırma çabalarında başarısız kaldığını söylerler. Ancak bu yargı pek doğru değildir. Taylor, özgür-caz'ı yaratan üç büyük öncü sanatçıdan biridir. Tekniğin önemliliğinin ve cazın kaynaklarından birinin ABD zenci halk müziği olduğunun bilincindedir. Ellington ve Monk etkisi sezilir. Özgün bir müzisyendir.

Caz tarihinde üzerinde en fazla tartışılan müzisyen olan Ornette Coleman 1930'da Texas'da doğdu. İlk müzik eğitimini iyi bir saksofoncu olan kuzeni James Jordan ve Red Connors'dan aldı. Kendi kendini yetiştirdi. Alto saksofona 14'ünde başlamış; 1946'da tenor saksofona geçmiştir. Coleman, Connors sayesinde Parker'ın plaklarını dinlemek olanağını bulmuştur. Standart müzik kuramı hakkında pek bilgisi yoktur; ancak bu durum ürünlerinin değerini düşürmez. Doğaçlamalarında rastgeleliğin öneminin büyük olduğu söylenebilir. Perde-dışı çığlıkları oldukça sık kullanmıştır. Çalışında her zaman Charlie Parker duyumsanır. Lester Young etkisi de vardır. Atonal ve akort kalıplarına dayalı; geleneksel doğaçlama kavramına aykırı yepyeni bir biçem geliştirmiştir Coleman. Parker'ın ve Monk'un 1940'ların ortalarında oldukları oranda yenilikçi bir müzisyendir.

Bu dönemlerde, Taylor ve Coleman'dan sonra gelen en önemli müzisyen 1937'de Florida'da doğan, yenilikçi müziğin ikinci kuşağından tenor saksofoncu Archie Sheep'tir; diğer bir isim ise yine tenor saksofoncu Albert Ayler'dır.

Ayler, Taylor'ın etkisinde kalmıştır. Earl Hines ile çalışan piyanist

Sun Ra da dönemin ünlü sanatçılarındandır; Coleman gibi tartışmalı bir müzisyendir. Deneysel müzik yapanlardan Roland Kirk, birçok nefesli çalgı çalabilen bir müzisyendi. Yaptığı müzik «hard - bop» türündedir.

Cecil Taylor, Ornette Coleman ve Archie Sheep'in başını çektiği özgür - caz hareketi, Amerika'da olduğundan fazla Avrupa'da ilgi toplamıştır. Caz müziğinde önemli bir yere sahiptir.

John Coltrane caz tarihinde en fazla övgü kazanmış bir müzisyendir. Yalnızca sevilmemiştir o, aynı zamanda bir aziz, bir kutsal yaratık olarak tapılmıştır ona. Bazı hayranları dünyanın onun sayesinde ayakta durduğunu bile söylemişlerdir. 1964 seçimlerinde başkan adayı olarak dahi gösterilmiştir. Bazıları, Hz. Muhammed kadar, Hz. İsa kadar önemli bir kişi olduğunu savlamaktadırlar. Joachim Brend, John Coltrane'den etrafa sevginin ilahi gücünün yayıldığını söylemiştir. Yaşarken, üç ayrı biyografisi yazılmıştır. Bu, hiçbir caz müzisyenine nasip olmamıştır.

Bu olayda da görüldüğü gibi cazın özellikle ABD'de müziğin sınırlarını aştığı, hayata bir bakış tarzı, bir yaşama felsefesi olduğu, yeni bir din mertebesine eriştiği açıktır. John Coltrane'i dünyanın en büyük iki dininin peygamberiyle aynı düzeyde görenler caza da etkili bir din olarak bakmaktadırlar. Nasıl İslamiyet ve Hıristiyanlık, birey olarak insanın ve toplumların sorunlarına bu iki dine bağlananları tatmin eden yanıtlar bulmuşsa, caz da aynı biçimde, bütün bir yaşamı kucaklamaya, insanı en karmaşık yanlarıyla, toplumu en karmaşık taraflarıyla çözümlemeye çalışan ve bulduklarıyla caza bağlanan kitleleri memnun eden bir din, bir hayat felsefesi olmaktadır. İslamiyet ve Hıristiyanlık nasıl bağlanana bir huzur veriyorsa caz da, dinleyene benzer bir huzur vermektedir. Özetle, özellikle Amerika'da caza bağlanan kitleler, onu yalnızca dinlemekle kalmamakta, aynı zamanda onu solumakta, onu içmekte ve onu bütün benliklerinde duymaktadırlar.

Coltrane, yaşam karşısında sık sık şaşkınlığa düşen ve yaşamın zorluklarını hiçbir zaman yenemese de mücadele eden bir insandı. Normal

denilen insandan farkı yalnızca iyi bir müzisyen oluşuydu. Her zaman sayıldı ve sevildi. Caz üzerinde etkisi en derin olan cazcılardan birisidir. Yalnızca cazcıları etkilemekle kalmadı, jazz-rock ve rock-jazz gibi türlerle uğraşan müzisyenleri de peşinden sürükledi. John Coltrane North Carolina'da 1926 yılında doğdu. Kişilik olarak utangaç, çekingen ve ketumdu. Çalıştığı gruplarda her zaman sakindi. Aletini öne çıkartmamaya, baskın olmamaya çalışırdı. Çevresindeki insanları inciteceğinden korkarak hep nazik davranırdı. Caz müziğinde, alkole ve uyuşturucuya düşkünlüğü dışında, dengeli sayılabilecek ender simalardandı. Scott Joplin gibi, onda da müziğin en büyüğü olma isteği vardır. 1957'de, Coltrane'de özellikle doğu dinlerine karşı büyük bir ilgi gelişti. Yapıtlarında bu incelemenin verdiği huzur vardır. O da, kısmen de olsa, Ellington gibi huzur içinde yaratabiliyordu. Coltrane, öbür melekelerinin yanısıra Stan Getz okulunun en iyi balad çalgıcısıydı. Doğu dinlerine ilgisi doğu müzik geleneklerini incelemesine yolaçtı, bunlar da sanatını etkiledi. Doğuştan da bir incelemeci ve araştırmacıydı: Bulduğu dizge Avrupa konser müziğinde uzun süredir bilinen «polytonality» idi. Basit bir biçimde söylenirse, polytonality, iki anahtarın aynı anda kullanılmasıdır. Coltrane'in geliştirdiği bu anlayış cazda ve çevresindeki kaynaşım sonucu ortaya çıkan müzik türlerinde esas armonik hareket haline gelmiştir. Kişiliği sonucu da özgür-caz hareketi ile ilgilenmesi kaçınılmazdı. Bununla birlikte baladları ve «modal» biçimleri plak yapmayı sürdürdü.

J. L. Collier, Coltrane'in «A Love Supreme» plağı için şunları söylemektedir: «Başlıktan da belli olduğu gibi A Love Supreme günahlarından kurtulmasını sağlayan maneviyata dönüşünü gerçekleştirdiği için Tanrı'ya şükran duyguları içinde yakarışıdır.» (Biyografi yazarı Bill Cole'a göre, Coltrane, plağı yapmadan önce Tanrı'nın kendisiyle konuştuğunu söylemiştir.) Eğer bunlar doğruysa Coltrane'in kendisi de ilahi bir varlık olduğuna inanmış demektir.

Dinleyicilerin çoğu, dinsel inançları son derece güçlü «Woodstock» ku-

şağıydı. Coltrane, «A Love Supreme»in başarısına karşın, yavaş yavaş da olsa, özgür-caz çalışmalarını yoğunlaştırdı. 1965'te «Ascension» adlı tam bir «free» albümü çıktı. Bu plak, bu tarzın tipik özellikleri olan çığlıklar, iniltiler ve mırıltılarla doludur. Bu dönemden sonra artık Coltrane ağırlığı özgür-caz türüne vermiştir. Coltrane'in sanatında kişilik baskın olmaktadır. Sanat tarihine diğer etkili cazcılardan daha az şey borçludur. Bu demek değildir ki geçmişin ve zamanın etkilerinden bütünüyle uzak kalmıştır. Zaten böyle bir durum hem kuramsal hem de kılgısal olarak imkânsızdır. Dinleri araştırmasından ve dolayısıyla uyuşturucu alışkanlığına son vermesinden sonra daha dengeli ve daha nazik bir kişiliğe büründü. Caz dünyasının kargaşalığında kısmen dengeli bir yaşam sürdü. Çalgıcılarına emir vermez ve onların bu yoldaki isteklerini her müzisyenin kendi yolunu kendisinin bulması doğrusunu belirterek reddederdi. Grup üyelerini klasik kuralların dışında bir yöntemle disiplin altında tutmuştur. Coltrane, yaşamının son yıllarında kendini Einstein ile özdeşleşmiş sayıyordu. Coltrane'in de kendi alanında bir dahi olduğu düşünüldüğünde bu pek şaşırtıcı olmamaktadır. Onda, Parker'ın kendine güveni ve Armstrong' un melodik dehası yoktu. Coltrane müziği, salt müzik değil de, ahlaksal, Tanrısal bir olay olarak görmüştü.

Cazın geleceğine baktığımızda üç tür eğilim gözümüze çarpmaktadır. Birincisi jazz-rock ve rock-jazz denilen, iki türün kaynaşması sonucu ortaya çıkan tarzlardır. Bu iki müzik türü rock vuruşuyla gelişmiş caz armonilerini, caz tipi soloları,özgür-caz tekniğini ve Avrupa konser müziğini kaynaştırmaktadır. Bu türlere örnek olarak Herbie Hancock ve Chick Korea gibi piyanistleri, Larry Coryell ve John McLaughlin gibi gitaristleri, Miles Davis'i, Blood Sweat and Tears'i, Chicago'yu, The Brecker Brothers'ı, Michael Urbaniak'ı ve Weather Report gibi grupları sayabiliriz. Ayrıca, davulda kaynaşımın (fusion) büyüklerinden olarak Billy Cobham, Tony Williams ve Peter Erskine'i de belirtmemiz gerekmektedir.

Herbie Hancock, 1940'da, Chicago'da, orta sınıf bir ailenin çocuğu ola-

rak dünyaya geldi. Opera ve «rhythm and blues»a ilgi duydu. Yedi yaşından itibaren piyano dersleri aldı. Lisedeyken yaşıtlarıyla bir caz grubu kurmuştu. Daha sonra, Iowa'daki Grinnell College'a girdi; elektrik mühendisi olarak mezun oldu. Üniversitenin ikinci yılından başlayarak müzikle yoğun bir biçimde uğraşmaya başlamıştı. Okulun bitiminden sonra New York'a giderek Donald Byrd ile beraber oldu. Herbie Hancock daha önce de belirtildiği gibi jazz-rock ve rock-jazz denilebilecek türün piyanosunu yaratan iki büyük müzisyenden biridir. Cazdaki yerini yeteneğinin yanısıra, elektrik mühendisi olmasına da borçludur. Onun performansında, genel olarak, bazen rock cazda erir; bazen de tersi gerçekleşir.

1941 doğumlu Chick Corea herşeyden önce yenilikçi bir müzisyendir. Chick Corea, Brezilya ve Yoruba unsurlarını caza katmayı başarmıştır. Bilindiği gibi Mahavishnu ve Weather Report gruplarıyla, jazz-rock bileşimi bağlamında, elektronik aletler cazda kullanılmaya başlanmıştır. Grubu «Return To Forever» ile birlikte Latin ve Akdeniz müzikal unsurlarını da kullanmıştır. 1960'ların sonlarında, gerek rock gerekse de cazda başlayan elektronik aletlere dayalı deneysel çalışmalarda önemli bir yere sahiptir. 80'lerde, bazılarınca «yapay müzikal bileşimler» olarak nitelendirilen çabalarından uzaklaşmış; daha geniş bir yelpazeyi, yani hemen tüm dünya müziklerini caz motiflerinin içine yerleştirerek daha boyutlu ve yetkin yapıtlara yönelmiştir. Müzikte sürekli arayışlar içinde olması cazdaki yerinin temellerinden biridir. Müziği genel olarak, jazz-rock ve rock-jazz denilen bir adla anılmasına karşılık pop-jaz olarak isimlendirilebilecek çalışmalarını da terketmemiştir.

Larry Corgell 1943'de Texas'da doğdu. 22 yaşında gitar tutkusuyla dopdoluydu. Leonid Bolotine'den klasik gitar dersleri almaya başladı. Belirli bir süre, bütün sanat dallarında ufak tefek değişiklikler geçerli olduğu gibi, etkiler altında kaldı; ancak sonra kendi biçemini, yepyeni bir biçemi bulabildi. Staccato sololarında çok başarılıdır. Ünlü vibrafoncu Garry Burton, Herbie

Man, Charles Mingus, John McLaughlin, Chick Corea ve Tony Williams gibi müzisyenlerle çalıştı. Modern dönemdeki caz gitarcılarının en büyüklerindendir. Teknik olarak görkemli bir yetkinliği duyumsanır; gerçek bir virtüözdür Larry... Solo ve gamlar açısından genellikle sert çalar. Başarısını getiren en önemli özelliklerinden biri de, bileşimdeki ısrarıdır. Bütün büyük sanatçılar, büyüklüklerini, zihinsel ve ruhsal anlamda, esas olarak, kaynaşım veya bileşim yanlısı anlayışlarına borçludurlar bence; bu saptama Larry özelinde de somutlanıyor.

John McLaughlin, 1942 yılında Yorkshire'de müzisyen bir babanın oğlu olarak doğdu. 1949'da kemana, daha sonra da piyanoya başladı. 1953'te blues tutkunu bir dinleyiciydi. Bu sıralarda da gitara atladı. 1958'de profesyonel müzik yaşamı başladı. 1968'e kadar Wilson Pickett, Georgia Fame, Gunter Hampell, Brian Auger, Four Tops gibi şarkıcı ve topluluklara eşlik etti. Bu dönemde sokak gitaristliği dahi yapmıştır. 1968'de New York'a giderek Miles Davis, Tony Williams gibi müzisyenlerle çalıştı. 1971'de «The Mahavishnu Orchestra»yı kurdu. Davulda Billy Cobham, klavyelerde Jan Hammer, kemanda Jerry Goodman, basta Rick Laird vardı. Bestelerin çoğu kendisine aittir. Bu dönemde jazz - rock türü içinde değerlendirilebilecek «Flame» (1971) ve «Birds Of Fire» albümleri doldurudu. McLaughlin'in olağanüstü soloları, gamları; Jerry Goodman'in ilginç deneysel tavrı, diğer müzisyenlerin de katkılarıyla topluluk çok başarılı oldu.

John McLaughlin, bu dönemde, tıpkı müziğinde olduğu gibi, düşünsel yaşamında da yeni arayışlara yöneldi. Bir konuşmasında Hint Felsefesini öğrenmesinin gitar tekniğini sıçrattığını belirtmiştir. Doğu felsefecilerini inceledi, bir süre sonra da budist oldu. Düşüncelerindeki bu değişim hem müziğini hem de fiziksel görünüşünü etkiledi. 1973 yılında kendisi gibi Budist olan Carlos Santana ile, 1967'de ölen John Coltrane'in anısına, ismini bir Budist özdeyişinden alan «Love, Devotion, Surrender» albümünü hazırladı. Mahavishnu müziğinin klasiği sayılabilecek bu albümde, iki gitarist de uyum içinde sanatlarını ortaya koyarlar. Budizmin etkisiyle bir-

birine öncelik tanıma, öne çıkmama, baskın olmamaya çalışma, alçakgönüllülük; atışma ve rekabetin yerini alır; bu durum müziksel bütünlük ve armoniyi pekiştirir.

1974'te grup dağıldı. McLaughlin klavyeli çalgılarda ve vokalde Gayle Moran, basta Ralph Armstrong, kemanda Jean Luc Ponty, flütte Bop Krap ve davulda Michael Walden'dan oluşan aynı adlı grubu yeniden kurdu. Bu çalışmaların ilk ürünlerinden olan «Apocalypso» albümünde, Mahavishnu'yu Londra Senfoni Orkestrası'yla birleştirdi. «Between Nothingness and Eternity», «Visions Of The Emeral Beyond», «Inner Words» gibi albümler bu yeni Mahavishnu'nun yapıtları arasındadır.

1976 yılında çıktığı Hindistan gezisinde «Shakti» adlı yeni bir grup kuran McLaughlin «Mistik Hint Cazı» denen yeni bir müzik türü geliştirdi. Bu gruptaki diğer elemanlar kemanda Lavi Shankar, tablada Zakir Hussain, vikkuda T. H. Vinoyakram'dı. Bu dönem bestelerin büyük çoğunluğu kendisine aittir. Bir Batılı'nın Hint müziğini cazın potasında eriterek bir kaynaşıma varması ilginçtir; kaynaşımı amaç olarak önlerine koymuş olan müzisyenlere de bileşimde yeralacak müzik türlerinin muhakkak kendi öz müzikleri olmayabileceğini gösterebilmesi açısından da ders niteliğindedir. «Shakti» (1976), «A Handful of Beauty» (1977) ve «Natural Elements» (1977) adlı albümler bu devrede yaratılmıştır. McLaughlin 1978'de solo olarak «Electric Guitarist»i hazırladı. Bu albümde kendisine Chick Corea, Carlos Santana, Stanley Clarke, Jerry Goodman, David Sanburn, Jack Bruce, Billy Cobham, Jack de Johnette, Armond Pereza Alviro Lima, Tony Williams gibi ustalar eşlik ediyordu. Ardından 1979'da yine bir solo albüm olan «Electric Dreams»i, 1981'de de «Music Spoken Here»ı yayınladı. Son sayılan üç albümde klasik bir yorum ve anlayışa yaklaşılmıştır.

1982 yılında Paris'te Fransız müzisyenlerle hazırladığı «Belo Horisonte»de hemen hemen tamamen klasik bir müzik anlayışının oluştuğu ayrımsanmaktadır. Oryantalizm havası duyumsanmaktadır. Fransız cazcılarından J. P. Celea, bas; François Couturier, piyano; Tony Cambell, davul «Manitas

D'ora»da ise Paco De Lucia flamenko gitar çalmaktadır. Bu albümün ardından Paco ile çalışmaya başlayan John, ekibe Al Di Meola'yı da alarak «Friday NightinSan Francisco» konser albümünü oluşturdu. Üç müzisyen de klasik gitarlarla virtüözlüklerinin doruklarında dolaşarak flamenko caz ziyafeti çektiler. «Mediterranean Sun Dance» de her yönüyle, gerçekten, Akdeniz duyumsandı. John daha sonra aynı türde, Larry Coryell ve Paco De Lucia ile çalışmalar yaptı.

Blood Sweat and Tears, Chicago, The Brecker Brothers, Michael Urbaniac ve Weather Report gibi gruplar, genel olarak, cazcıların ve rockçıların arasında buzlar çözüldükten sonra, birbirlerini dıştalama, yoksayma, aşağılama eğilimleri söndükten sonra ortaya çıkmışlardır. Caz ve rock arasında o ana dek oluşturulmuş duvarları yıkarlar; caz ve rock'ın en önemli, en değerli unsurlarını üst düzeyde başkalaştırmaya çalışarak yeni kaynaşımlara ulaşırlar. Özellikle genç rock tutkunları tarafından benimsenilmiş gruplardır bunlar.

Billy Cobham, Tony Williams ve Peter Erskine'nin ortak yanları hem genellikle kaynaşıma gönül vermiş olmaları ve hem de 1940'larda doğmuş olmalarıdır. Bu davulcular, doğal olarak bireysel biçem farklılıkları göstermelerine karşılık, esas olarak, caz davulundaki zil ve trampet tekniğiyle, zillerin ve trampetin yoğun kullanımıyla —ki bu özellik rock davulunda pek yoktur— rock davulundaki pedalsantrik (göbek davulu pedalı merkezli) çalışı biçemini —ki bu da caz davulunda pek yoktur— kaynaştırarak üst düzeyde bir yerlere varmış usta davulculardır. Billy Cobham'da imrenilesi bir hız vardır; senkopasyonlar, çapraz ritimler çok başarılıdır. Özellikle fırtına gibi bilekler, olağanüstü bir biçimde, korkunç bir süratle tomtomlarda seyahat eder. Tony Williams'da ise en dikkati çeken yanlardan biri, Billy ve Peter'dan kendisini bir anlamda farklı kılan yanlardan biri, zilleri çok yoğun olarak kullanmasıdır; böylelikle, klasik caz davul geleneğinden biraz daha az bir kopuştur. Peter Erskine'de ise, genel olarak, Billy ve Tony'de olduğu gibi çoğunlukla rock davul biçemi caz davul bi-

çeminde erir, bazen de tersi gerçekleşir. En iyi olabilmek kaygısıyla, gerekmedikçe aşırı yalın çalma gibi bir çabası yoktur. Varyasyonları ve süslemeleri neredeyse mükemmeldir. Özellikle küçücük ince atağımsı numaraları çok başarılıdır. Beklenilmeyen yerlere, beklenilmeyen kontrastları oturtur. Fırçaları bazen yerleşik anlayışın dışında bazen de uyarak kullanır. Zillerin ve simbalin veya konturpedalin (hi-hat) anatomisini çok iyi özümsemiştir. Weather Report'un eski ve Steps ve John Abercrombie Üçlüsü'nün yeni davulcusudur. Türkiye'de iki kez çalmıştır; Birincisinde Steps'le, ikincisinde John Abercrombie ile.

Cazda ikinci akım ise «Neo-bop» hareketidir. Bu akım Davis'ten ve Coltrane'den etkilenmiştir. Ama belirleyici olarak ilk beboppers'ın, özellikle de Parkerve Bud Powell'ın etkisi altındadır.

Üçüncü hareket de «free»nin devamı olan türdür. Bu akım Coltrane'den yoğun olarak etkilenmiştir. Özellikle, jazz-rock, rock-jazz gibi genç dinleyicilere hitabetmektedir.

Bu üç eğilim gibi; fakat pek berraklaşmamış, olgunlaşmamış, ancak yadsınamayacak bir dördüncü filizlenme de, caz ve klasik müziği kaynaştırma çabalarıdır. Artık günümüzde klasikçilerin cazı aşağılayıcı tavırları son bulmuştur. Ve bunun sonucu olarak iki müziğin yandaşları ve müzisyenleri arasında buzlar kırılmış ve ne kadar güzeldir ki klasikçiler caz, cazcılar da klasik çalmaya başlamışlardır. Caz ve klasik kaynaşımına varma çabalarının önemli örneklerinden biri Keith Jarrett'tır. Pop-caz ve jazz-rock tipi kaynaşımların veya bileşimlerin ustalarından sayılabilecek George Benson ve Chuck Mangione'yi değerlendirme dışında tutarsak, bugün faal olan cazcılar arasında en fazla popülarite kazanmışlardan biridir Keit Jarrett. Son yıllarda çalışmaları bir yeniliğe doğru yolalmaktadır. Daha çok bir orkestra solistidir; yapıtları klasikçilerce çalınmaktadır. Ama, müziği son kertede yine de cazdır. Karmaşık bir kaynaşımcıdır. Gezintileri, klasikten caza, sonra yeniden klasiğe doğrudur; bunun döngüsel (cyclic) değil; helezoni olduğu söylenebilir. 1945 yılında Allentown, Pennsyl-

vania'da İskoç, İrlandalı ve Macar karışımı bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Hem ritmik —zamanlama açısından— hem de melodik açıdan üstün bir kulağa sahiptir. Üç yaşında piyano dersleri almaya başlamıştır. Ve yine çok küçük yaşlarda besteler yapabilmiştir. 15 yaşında beste çalışmalarına ciddi olarak eğilen Jarrett, bir yıl sonra da yalnızca kendi yapıtlarından oluşan bir konser vermiştir.

Boston'daki Berklee Müzik Okulu'nda burs kazanır. Art Blakey ve Rahsaan Roland Kirk ile kısa bir çalışmadan sonra Charles Lloyd Quartet'e girer; bu grupta uluslararası ünü yakalar. Lloyd ile birlikteyken kendi topluluğu olan bir üçlüyü kurar. Bu üçlü aracılığıyla Avrupalı insanlarca tanınır. Jarrett, küçük caz topluluklarında çalmış, solo piyano doğaçlamaları yapmış, klasikleri yorumlamış ve kendi bestelerini çalmıştır. 70'li yılların başında kariyerine egemen olduğu söylenebilir. Yenilenen caz edimlerini akustik tınılara ulaştırdığı söylenir genellikle. Kitlelerce tanınması ilk kez 1972'de doldurduğu «Facing You» adlı plakla gerçekleşmiştir. Solo albümleri «Solo Concerts», «Köln Concerts», «Staircase», on plaktan oluşan «Sun Bear Concerts», «The Moth and the Flame» ve «Concerts» ile sürer. Bu yapıtlarda kilise orgu çalım tekniğinden, doğaçlamalarından yoğun bir biçimde yararlanmıştır.

Bu parçalarla klasik müziğe daha bir yaklaşır. Ama, Jarrett'ın müzisyenliğinin en katıksız çizgilerle gösterimi piyano resitalleridir. Klavyenin önüne sessizce oturur, esini bekler; daha sonra müzik akar. İngilizce'nin en canlı yapısı ile bütünleşen şarkı söyleme ve mırıldanma da müziğe eşlik eder. Caz ve klasikte doyumsuz bir kulak tadı yaratır. Charles Ives ve Bud Powell'a tutkundur. Konumu eklektik kolaja benzer. Rochberg, Del Tredici ve Rzewski gibi bestecilerin «romantizme dönüşünü» andırır.

Son yıllarda bir piyano solisti olarak görülmekte, kendi klasik yaratımları bunun ardında yer almaktadır. Bu türdeki iki yapıtı, «In the light isimli iki plaklık albümüdür. Klasik çabaları Dennis Russell Davies tarafından kaydedilen «Ritual»a, senfonik yapıtlara ve «The Celestial Hawk»a

kadar uzanır. Jarrett'ın klasik yapıtları doğaçlamalarına oranla daha az etkili olarak değerlendirilmektedir. Telli, nefesli çalgılar ve flüt için yazılmış gerçek anlamda neobarok ve neoklasik yapıtları vardır; bunlar Hindemith'i anımsatmaktadır. Bazen, «The Celestrial Hawk»da olduğu gibi, yarı-doğaçlama solo parçaları bütünleyen çok renkli efektler de vardır; bu bölümler potansiyel iyi şarkıcı olduğunu kanıtlar. Müziği, kendi varlığından çok ayrı bir şeymiş gibi ele alıp, esin yakalamakla beliren bir kavram gibi algılar. Jarrett'ın müziğine ilişkin açıklamaları genellikle gizemlidir. Egomanyak olarak nitelendirenler çıkmıştır. Gerçekte, onun romantik olmayan bir çağda romantik olduğu söylenebilir. Jarrett, özgün esinlenmelerindeki kirlenmemiş saflığa bağlılığı ile de tanınır. Dolayısıyla, daha saf yaratımlara ulaşması, kendini esinlenmelere açık tutmasıyla anlatım bulur. Piyano sololarındaki doğaçlamaların etkisi çok güçlüdür. Usta bir emprovizasyoncudur Keith. Orkestral yazımlarında, bir türden diğerine geçen bestecilerin karşılaştığı genel güçlüklerin bıraktığı izler açık bir biçimde ayrımsanır.

Tıpkı topluluk ve solo yapıtlarının tutucu bir grafik çizmesi gibi klasik parçaları da neoklasik yapıtlara yakındır. Eleştirmen Garry Giddens, Jarrett'ın «ödün vermez lirizminden» yakınmaktadır. Jarrett, Gunther Schuller'in «üçüncü akım» müziğinin yenileştirimlerinin, meraklı, hevesli ve nostaljik bir izleyicisidir. Schuler'in genel olarak yaptığından çok daha doğal bir biçimde klasik müzik ile cazı bir potada eritip birleştirir. Cazdaki yerini en çok bu kaynaşım anlayışı ve bu kaynaşımı gerçekleştiren yeteneğine, ruhuna borçludur. Ancak, geleneksel bestecilik anlamında gelişim sağlayacak bir yol henüz bulamamıştır; ötelere uzanan konsantrasyonu ve yalıtım, çağının müziğinden uzak kılmıştır onu. Bu yalıtım, Keith'i, Amerikan müziğini biçimlendiren yalnız adamlardan biri gibi niteleyebilir. Ama çevresi içinde popülarite kazanmasını sağlayan bu değildir. Jarrett'ın kaynaşım sırasındaki tavrının snobca olduğu bazılarının fikridir. Klasikle caz kaynaşımı denince akla ilk gelen isimlerden biri Keith'dir...

Bu eğilimlerden ve filizlenimden hangisinin egemen duruma geleceğini kestirmek olanaksızdır. Armstrong ve Parker kadar yetenekli bir dahinin gelip bu eğilimleri ve filizlenimi kaynaştırması ihtimal dahilindedir. Armstrong ve Parker kendi dönemlerinde bileşimlere varmayı başarmışlardır. Caz otoritesi John L. Fell bu konuda cazın diğer türlerle o kadar yoğun bir biçimde karıştığını ki bu yüzden de özerk bir tür olarak kalamayabileceğini belirtmektedir. Ancak bu düşüncenin çok karamsar olduğunu belirtmek isterim. Fell belki haklı çıkabilecektir; ancak bu konuda, caz konusunda, diğer konulardan çok daha fazla biçimde kuşkuyu elden bırakmamak gerekmektedir. Şu bilinmelidir ki bütün sanat biçimlerinde her zaman inişler ve çıkışlar olmuştur, ancak caz bu bağlamda bir istisna oluşturmakta veya cazda bu iniş ve çıkışlar görece daha az olmaktadır. Cazın genel gidişi sürekli iyiye, güzele doğrudur.

Cazın çok parlak bir geleceği vardır. Ama bu parlak gelecek ancak ve ancak dünün ve bugünün yoğun birikimlerine yaslanılarak meydana getirilebilecektir. Biraz duygu dozu yüksek bir ifade kullanırsam, caz, insan ruhu değişmedikçe, insan insan olmaktan çıkmadıkça sonsuza dek yaşayacaktır.

12. GENEL DEĞERLENDİRME

Bilindiği gibi çeşitli ideolojilerin yaşamın her alanına yanıt vermeye çalışan teorileri vardır. Bunlardan biri olan sol radikal ideoloji de kültürü, kendi altyapı - üstyapı ayrımında, üstyapıya oturtmuştur. Ancak bu dünya görüşünün iki önderi, kültür teorisinin ancak anahatlarını çizmişlerdir. Buna göre de, yukarıda belirttiğim gibi, temel altyapıdır. Ancak bir tüm olarak üstyapının görece özerkliği vardır. Bu yüzden de üstyapının altyapıya etkisi ve bazen de belirleyiciliği söz konusudur. Ayrıca altyapı yani ekonomik temel, tek değil ama eninde sonunda belirleyendir. Başka bir deyişle, altyapı son kertede belirleyicidir.

İşte sol radikal ideolojinin bu kültür kuramı, bu dünya görüşünü savunanların önemli bir kısmınca sürekli yanlış anlaşılmaktadır. Felsefi olarak materyalist olduklarını iddia edenlerin bazıları, ekonomik temeli eninde sonunda belirleyen olarak kabul etmeyerek görece özerkliği görememekte, böylece üstyapının ekonomik temele etkisini ve bazen de belirleyiciliğini reddederek ancak vülger materyalist sıfatını hak etmektedirler.

Kendi dünya görüşlerini yanlış anlayarak, kültüre de yanlış felsefi yorumlarıyla yaklaşanlar caza da iki ekstrem arasında sürekli gidip gelerek yaklaşmaktadırlar. Bir zamanlar bütün dünyada, bu insanlar cazın kapitalizmin, emperyalizmin müziği olduğunu ileri sürmekteydiler. Onlara göre caz, Amerikan burjuvazisinin müziğiydi; dolayısıyla savaş açılmalıydı. Gerçekte cazı yanılgılı bir biçimde «burjuva müziği» olarak değerlendiren ya da kendi mantaliteleri açısından aşağılayanlar, bu korkunç hatalarına karşın burjuva kültür mirasından yararlanılması gerektiğini bile-

bilselerdi, olaydaki ilk yanılgılarını biraz olsun telafi edebilirlerdi.

İkinci ekstrem ise, cazın dolaysız bir biçimde proleteryanın malı olduğu yolundaki anlayıştır. Bu açı, cazın çıkışında gerçekten varolduğu söyolduğu söylenebilecek sınıfsallığı cazın tümüne yaymakta ve dolaysız bir biçimde sınıfın müziği olduğunu, yani proleteryanın müziği olduğunu sürekli vurgulamaktadır.

Bu iki anlayışın vülger materyalizmden kaynaklanan kaba sınıf indirgemeciliği olduğunu son kez belirtmek isterim. Anlatılmaya çalışılan ekstremleri kırmak ancak bağlanılan dünya görüşünü doğru anlamakla mümkündür; temel olarak da felsefesi doğru bellenmelidir.

Bu iki anlayıştan da hak verilebilir nedenlerle nefret eden ve bu iki uç anlayışın kendi arasındaki irrasyonel tepkisellik gibi, bunlara duygu dozu yüksek bir anlayışla yaklaşan ve ne yazık ki, bu at gözlüklerine bağnazca, fanatik bir biçimde bağlananlara, akılcı, soğukkanlı, rasyonel bir tepki gösterecek yerde, irrasyonalizmin kucağına neredeyse tamamen gömülerek, her gördüğü sınıf lafından —tahmin edilebilir ve hak verilebilir nedenlerle— ürkenler, bir tepki ama salt duygu dozu yüksek bir tepki göstererek, sosyolojik anlamıyla dahi sınıfı, sınıf sözcüğünü lanetleyerek bir başka çıkmaza saplanmaktadırlar; caz müziğini sosyo - ekonomik - kültürel ortamdan bütünüyle soyutlamaktadırlar.

Görüldüğü gibi bu iki ana bakış tarzı ya müzik olayında biçimsel özellikleri —melodi, armoni, ritim— hemen hemen reddederek, müziği, caz müziğini, tamamen sosyolojik düzlemde açıklamaya çalışarak yanılmakta; ya da müziği salt melodi, armoni, ritim gibi teknik terimlerle açıklamaya çalışmaktadır; kuşkusuz bu da başka bir yanılgıdır...

Önermeye çalıştığım ise, hatalı, eksik yanları, yani bu iki uç anlayışı reddederek bu anlayışlara tepeden bakabilmektir.

Bilindiği gibi cazın temellerinden birisi Afrika müziğidir; ve bu müziğin hemen hemen tamamının fonksiyonu vardır; bu yüzden Afrika müziği sözkonusu olduğunda, kabaca söylenirse, sanatın temelinin iş olduğunu

savlayan Plehanov'un haklı olduğu söylenebilir. Ayrıca caz, çıkış yıllarında, esas olarak zenci kölelerin geliştirdiği bir müzik türüdür. Bir başka deyişle, siyahların katkısı daha fazla olsa da, bu müzik zenci ve beyazlar tarafından ortaklaşa oluşturulmuştur. Burada zenci kölenin katkısı yüzünden çıkışının sınıfsallığından söz edilebilir. Ancak belirtilmeli ki, beyazlar ve beyaz müzisyenler, bu tarzla başlangıcından itibaren ilgilenmişlerdir. Cazın iki ana temeli olarak «ragtime» ve «blues»u yaratanlar esas olarak toplumun alt kesimlerinden gelmektedirler. Bu tarzların sınıfsal olduğu söylenebilir. Ancak bunu genelleştirmemek ve cazın dolaysız bir biçimde proleteryanın malı olduğu yolundaki anlayışa varmamak gerekmektedir. Bilinmelidir ki caz ilahlarının büyük çoğunluğunun sol radikal ideolojilerle ilgileri yoktur; kendileri yine büyük çoğunlukla işçi sınıfından değil, orta sınıftan gelmektedirler. Ayrıca anılan ideolojiler açısından, sanatta, ne kendisine bağlanmak, ne de işçi sınıfından geliyor olmak gerekli de değildir, yeterli de...

Bundan sonra da her türlü sınıf sözcüğünden korkan anlayış —ki burjuva anlayış olarak nitelendirilebilir— irrasyonalizmden kurtulabilecektir; içinde bulunduğu sınıfın yani egemen sınıfın, son kertede üretim araçlarını elinde bulunduruyor olması tarafından önünde sonunda belirlenen zihinsel yapısının, hiç olmazsa, aşikâr muhafazakâr yanlarından kurtulacak; beş aşağı on yukarı, zikredilmeye çalışılan zihniyetlerin mutlak olmasa da doğruyu bularak huzura ermeleri gibi, kendisi de yine mutlak olmasa da doğruyu yakalayarak hemen hemen aynı huzura erebilecektir...

Langston Hughes'un kısa dizelerine şöyle bir gözatmak, kesinci, indirgemeci bakışın hatalı olabileceği yolunda kuşkular uyandırabilir:

Charlie kumarbaz
Sadie de orospu
Çal onu
Caz'ıl

Lordlar ve Leydiler için çal
Dükler ve Kontesler için,
Orospular ve jigolalar için...

Caz müziği ile yazın arasındaki ilişki ayrı bir konu olmakla birlikte, Amerikalı zenci şair Hughes hakkındaki şu değerlendirme cazın yazını ne denli yoğun bir biçimde etkilediğini —ki bu karşılıklıdır— gösteren küçücük bir örnektir. Eleştirmen Russel Blankenship, Hughes'un, modern konuşma tarzı içinde siyah adamın eski acılarını duygulu bir biçimde dile getiren bir caz şarkıcısı olduğunu, birçok şiirinin insanın belleğinde, tıpkı akıldan hiç çıkmayan bir caz parçası gibi, tekrar tekrar çaktığını belirtmektedir.

İyi caz müzisyeni bulmak oldukça zordur. Aynı biçimde, hemen hemen aynı nedenlerle iyi caz eleştirmeni bulmak da güçtür.

Genel olarak eleştiride, özel olarak da caz eleştirisinde başarılı olabilmek için ağırlıkları değişebilmesine karşın hem sentimental hem de analitik olabilmeyi hedeflemek gerekir. Bu gerçekleştirilmeye çalışıldığında, yazılan eleştiri metinlerinde hem derinlik, hem kalıcılık ve hem de olağanüstü bir sıcaklık duyumsanılmaya başlanır. Buraya kadar olan ifadelerden kolaylıkla anlaşılabileceği gibi, genel olarak eleştirmende, özel olarak da caz eleştirmeninde oldukça üst düzeyde bir yazınsal yetenek bulunmalıdır; eleştiri bilimi bilimsel metinlerin asık suratlılığından, yavanlığından, kuruluğundan, ancak böylece kurtulabilir.

Müzik gibi sanatların en soyutunu, hele hele caz müziği gibi ruhun —kuşkusuz zihinsel denetimle birlikte— ön plana çıktığı bir müzik biçimini okurlara taşımak çok zor bir iştir. Caz eleştirmeni de, müziğin genel olarak olağanüstülüğünü orada olmayanlara duyumsatabilmek için, müziğin esas niteliklerinden birine denk düşer bir biçimde, **emprovize** yazmalıdır; başka bir şekilde söylersek romantik şiir kuramına uygun olarak yaz-

malıdır; duygu selleri, ruh selleri, hiçbir zaman zihin tarafından tam olarak dizginlenerek yazılmamalıdır. Romantik şiir teorisini net bir şekle ya da daha net bir şekle büründürebilmek için veya daha anlaşılır, daha berrak bir hale getirebilmek amacıyla, atçı - arabacı benzetmesine başvurulur. Bu benzetmede atlar duygulara, arabacı da rasyonaliteye denk düşer... Aynı benzetmede caz müzisyenleri ve caz eleştirmenleri için de doğrudur. Kuşkusuz bu genelleme yapılırken, her sanat biçiminin kendine özgü farklılıkları da unutulmamaktadır. Caz eleştirisinin, yazında «jam - session» olabilmesi için çaba harcanmasının gerekli olduğunu belirtmek isterim.

Bir caz eleştirmeninde hem yetenek hem sezgi ve hem de yalnızca müzik alanıyla belirlenmeyen, sınırlanmayan yoğun bir kültürel birikimin bulunması gerekir. Eleştirmen bireysel sezgiyi ve bu bireysel sezgilerin oluşturması gereken uyumu aramalıdır. Amerikan transandalistleri Ralp Waldo Emerson ve Henry David Thoreaue'da sezgi nasıl kilit bir kavramsa cazda da öyledir. Diğer müzik dallarında da doğru olduğu gibi, cazda bir grup, üyelerin yalnızca teker teker yetenekli olmalarıyla başarıya ulaşamaz. Nasıl toplum psikolojisi birey psikolojilerinin toplamı değilse, grup başarısı da birey başarılarının toplamı değildir.

Cazdaki en önemli sakınca tecimselleştirmedir. Ticari başarıyı sürekli kılmak için, bazı cazcılar, popüler olan özelliklerini kullanarak biçemsel açıdan yerlerinde saymakta ve böylece sanatsal kaygıyı gözardı etmiş olmaktadırlar. Diğer sanat kollarında da olduğu gibi —kuşkusuz bütün sanat dallarının getirdiği özgüllükler unutulmamaktadır— cazcının ana amacı derinlik olmalıdır; çünkü insan ve toplum ilişkileri derin ve karmaşıktır. Bu derinlik ve karmaşıklığa karşılık gelecek olan olanaklar da hazırdır; çünkü bir anlamda bu tür müzik somut değil soyuttur. Yani caz hüzünlü bir kişiden çok hüznün kendisini, sevinçli bir insandan çok sevinci, trajik bir olaydan çok trajediyi, «pathetic» bir durumdan fazla «pathos»u duyumsatır. Geleneksel müzik belli bir anın düşünceleri, duygulanımları ve heyecanların sonucu, ama yalnızca belli bir anla kısıtlı olan,

durağan, notaya kesin bağımlı bir müzik türüyken, caz emprovize bir müzik tarzıdır. Bu durum cazın klasiğe üstünlüğü olarak da değerlendirilebilir.

Kendiliğindenliğin —ama başıbozukluk değil— caz sanatında da belirleyici bir önemi vardır. Romantik Şiir'in kuramsal temeli ile, caz kuramı arasında böyle bir benzerlik bulunmaktadır; nasıl Romantik Şair her ne kadar mantığın denetimini reddetmese de, hissettiği bir biçimde yazıyorsa, cazcı da duyumsadığı bir biçimde söyler ya da çalar.

Ünlü İngiliz metafizik şair John Donne'nın «İnsan ada değildir...» diye başlayan dizeleri, insanın psikolojik yapısının ne denli toplumsal koşullar tarafından belirlendiğini anlatır ve doğru olduğu kadar yanlıştır da... Jung'un belirttiği gibi, toplumsal koşullara, kültüre, ortama bağımlı olmaksızın kuşaktan kuşağa geçen psikolojik kalıtım vardır; yani bazı duygular, önyargılar, düşünceler nesilden nesile tıpkı Mendel'in biyolojik kalıtımı gibi geçer. Jung psikolojik kalıtım olarak karşılayabileceğimiz kavramı, «kolektif bilinçaltı» olarak isimlendirmektedir. İşte tam da burada Dixieland tarzının canalıcı özelliği olan «kolektif doğaçlama»yı anımsayabiliriz.

Jung'un dilbilimdeki karşılığı Chomsky'dir. Ona göre zihinde, dil açısından, «doğuştan gelen bilgi» (innate knowledge) vardır; ancak bu tek başına yeterli değildir; toplumsal koşulları, kültürel ortamı da hesaba katmak gerekir. Bu açıklama tarzı bazı bağnaz ve beyin fukarası insanlarca eklektik bir izah biçimi olarak değerlendirilebilir. Chomsky'ye gelene kadar dil olayı, **«dilin öğrenilmesi»** (language learning) kavramıyla açıklanılmaya çalışılarak, bütünüyle doğuştanlık sonrası faktörlere bel bağlanmıştır. Diğer uç görüş sağ radikal zihniyettir. Onlar da doğuştanlığı abartılmış dil olayını yalnızca genetiğe, doğuştanlığa, yaradılışa bağlamıştır. Chomsky büyük farklılığını, **«dilin alımlanması»** (language acquisition) kavramını getirerek net bir biçimde vurgulamıştır.

John Donne'nın yukarıda anlatılmaya çalışılan anlayışından Zilciyan

zillerine doğru bir gönderme yapılırsa şunlar söylenilebilir sanıyorum: Her aynı çaptaki Zilciyan zili aynı olduğu kadar ayrıdır da; ayrıdır çünkü bu ziller el yapısıdır; bu yüzden üzerindeki yiv ve setler her aynı çaptaki zilde dahi farklılıklar gösterir; kuşkusuz bu farklılıkların alt ve üst sınırı vardır; ayrıca değişik ses zenginliklerine, derinliklerine, sıcaklıklarına sahiptir. Fabrikasyon olarak yapılan Avrupa ve Amerika kökenli her aynı çaptaki zil ise, aynı sesi verir; bu da monotonluğu getirir. Fabrikasyon ziller sözkonusu olduğunda, fabrikasyon insan yaratmaya çalışan sağ radikalleri ve vülger sol radikalleri hatırlayabiliriz.

Başka bir alana, yemek sanatına, derindeki ilgi açısından yaklaşmaya çalışırsak tutam anlayışının gram anlayışına olan yoğun üstünlüğü ile karşılaşırız. Gram anlayışı şu kadar gram et, şu kadar gram tuz anlayışıyla hareket eder. Buyüzden gram anlayışı ile pişirilen yemekler, fabrikasyon insan psikolojisine, romantik kahraman zihniyetine, fabrikasyon zillere benzer; tatsız, yavan, buruk, monoton... Tutam yemekleri ise özgür çok renkli, tonlu, insan psikolojisini etiyle kemiğiyle, ruhuyla yaşayan devrimci tipleri ve Zilciyan zillerini çağrıştırır...

Caz da olağanüstü farklılıklar içeren insanın psikolojik hallerine, Zilciyan zillerinin neredeyse sonsuz, doyumsuz ses zenginliklerine, etiyle, kemiğiyle, ruhuyla yaşayan devrimci tiplere ve tutam görüşüne karşılık gelir.

Caz bilindiği gibi temel olarak doğaçlamalara yaslanan, yoğun senkopasyon kullanımının duyumsandığı, çeyrek seslerin kullanıldığı, «blue notes»a sık sık rastlanılan bir müzik türü, bir sanat biçimidir. Bu dört özelliğin, cazın, olmazsa olmaz veya belirleyici özelliği olduğu söylenebilir. Ancak burada doğaçlamalardan söz edeceğim. Ne yazık ki doğaçlamalar Türkiye'de sürekli yanlış anlaşılmakta, cazın hiçbir kuralın olmadığı, notaya bünyesinde hiç yer bulunmayan bir müzik türü olduğu yolundaki yanılgıya sık sık düşülmektedir.

Caz, imkânlar oranında sonsuz varyasyonlara, süslemelere dayanan bir müzik biçimidir; insanın önüne olağanüstü geniş olanaklar sunar; bir baş-

ka ve uç deyişle caz, korkunç oranda yorum gerektiren bir müziktir; yine başka deyişle bu tür, besteciyi değil, enstrümentalisti ve şarkıcıyı esas kabul eden bir müzik biçimidir. İnsanın, özellikle sanatçının, ama özellikle de caz sanatçısının olağanüstü değişken ince ruhluluğuna denk düşecek şekilde, aynı parçanın her çalınışında, aynı müzisyen bile —caz açısından, farklı müzisyenlerin farklı çalmaları doğaldır— farklı estetik tatlar yaratır. Cazın bu özelliğini klasik müziğe üstünlüğü olarak değerlendirmek sanıyorum, caz bağnazı olmakla aynı anlama gelmemektedir. Cazdaki davulun olağanüstü önemliliği —Afrika müziğindeki kadar olmasa bile— klasikte neredeyse —amiyane bir tabir kullanmak gerekirse hadım edilmiş perküsyon aletleriyle karşılaştırıldığında, olağanüstü estetik lezzet içerir; çünkü cazdaki ritim anlayışı Afrika ve klasik —ağırlıklı olarak Afrika— perküsyon çalımının üst düzey kaynaşımı (fusion) ya da sentezidir; bu yüzden ne Afrika vurmalılar geleneğine ne de klasik vurmalılar geleneğine indirgenebilir, bunları aşar.

Son olarak, gerçekte bilinçli olarak olmasa bile, bilinçaltından, klasik' teki vurmalılar geleneğinin hadımlığının farkına varıp buna kuramsal gerekçe, teorik temel hazırlamak kaygısıyla hareket edenler «Nerede, hangi müzik tarzında perküsyon egemenliği varsa, o müzik tarzı ilkeldir» diyerek kompensasyon mekanizmalarını çalıştırmaktadırlar. Onlara naçizane önerim klasik'teki vurmalıları dölleyebilir bir düzeye getirmeleridir.

Neredeyse sonsuz doğaçlamalara, varyasyonlara süslemelere açıktır caz... Altyapı değişimi bile mümkündür... Dışındaki ya da çevresindeki müzik türlerini reddetmemesinden ve kaynaşıma (fusion) açık olmasından ötürü, belki de geleceği parlak tek müzik tarzıdır.

Sanatın ne olduğu konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bunların bence en önemlileri, yaratma, yansıtma ve üretimdir; kimilerine göre sanat yaratma, kimilerine göre yansıtma, bazılarına göre de üretimdir. Üçünün de artalanında farklı dünya görüşleri yatmaktadır. Yaratmanın arkasında tarih boyunca egemen sınıflar bulunmuştur; felsefi temeli ise

idealizmdir. Yansıtmanın arkasında, yine tarih boyunca ezilen sınıfların bulunduğu, ancak felsefi olarak materyalizme değil, kaba maddeciliğe yaslandığı bir gerçekliktir. Üretimin geri planında ise maddeci felsefe yatmaktadır.

Bu üç anlayışın da —her ne kadar felsefeleri farklı ve dayandıkları, yaslandıkları sınıflar, tabakalar ayrı olsa da— olağanüstü ortaklıkları vardır; çünkü bugün artık, hiçbir yaratma görüşü yanlısı, yaratma sürecinin, bir anda bir yerden geliveren ilham sonucu olduğunu, toplumsal koşullardan, kültürel ortamdan tamamen bağımsız gerçekleşebildiğini, bütünüyle, sanatın doğuştanlıkla açıklanabileceğini ileri süremez; sürse de kimse takmaz... Yine, bugün artık hiçbir yansıtma taraftarı dolaysız yansıtmayı, yani ayna yansıtmasını savunamaz; savunsa da kimse takmaz... Yine bugün hiçbir üretim yanlısı, bu işin, çanak çömlek gibi, otomobil gibi vb. basitliği içerdiğini iddia edemez; ederse, onu da kimse takmaz... Esas ilgi alanımız olan caza bu açıdan baktığımızda, cazın, hem yaratma, hem yansıtma, hem de üretim olduğunu söyleyebiliriz.

Müzikte ne yalnızca **içsel** —melodi, armoni, ritim— ne de yalnızca **dışsal** —sözler; sözlerin psikoloji, felsefe, sosyoloji ile ilişkisi; yine sözlerin yazınsal değer taşıyıp taşımaması— bakış tarzı yeterlidir; ikisini birlikte, birbirini bütünler bir biçimde kullanmak ve iki yaklaşımın birbiri üzerindeki, karşılıklı olumlu ya da olumsuz etkilenim ve belirlenimlerini görebilmek, bu bağlamda yaşamsal önem taşımaktadır. Eğer müzik olayında önerdiğim davranış şekli benimsenmeye çalışılırsa, müzik ne her türlü dışsal ilintileri, yok sayılarak neredeyse yalnızca melodi, armoni ve ritme indirgenerek tıkanılır, ne de neredeyse sadece dışsalla yetinilip dolaysız bir biçimde üretim ilişkilerine indirgenerek sözgelimi kapitalizmin bilmem hangi aşamasıyla açıklanmak suretiyle bir başka açmaza saplanılır...

KAYNAKÇA

1) Akşahin Yaşar, Efsanevi Gitar John McLaughlin. Stüdyo İmge, Haziran 1985.
2) Akşahin Yaşar, Gitarda İkileşim, Larry Coryell, Philip Catherine. Stüdyo İmge, Ağustos 1985
3) Albertson Chris, Bessie, New York, Stein and Day 1972.
4) Armstrong Louis, Satchmo, My Life in New Orleans, New York American Library 1955.
5) Balliett Whitney, Ecstasy at the Onion, 1971, The Bobbs - Merrill Company Inc.
6) Beier Ulli, The Talking Drums of the Yoruba, Journal of the African Music Society, Vol. 1, 1954.
7) Berendt, Joachim, The Jazz Book, New York: Lawrence Hill, 1975.
8) Blesh Rudi and Janis, Harriet, They All Played Ragtime, New York: Oak Publications 1971.
9) Charles Keil, Urban Blues, University of Chicago Blues 1966.
10) Charles S. Johnson, Shadow of the Plantation, University of Chicago Press 1934.
11) Collier Graham, Jazz, London, Cambridge University Press, 1975.
12) Courlander, Harold, Negro Folk Music, USA, Columbia University Press 1963.
13) Dahl, Linda, Stormy Weather, Pantheon Books 1984.
14) Dallas Karl, Art of Blakey Melody Maker June, 3, 1978.
15) Dance Stanley, The World of Earl Hines, Charles Scribner's Sons 1977.
16) Dexter Dave Jr., The Jazz History, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1964.
17) Freud, Sigmund, Cinsiyet ve Psikanaliz, İstanbul, 4. Bası, 1977. Varlık Yayınları.
18) Goffin Robert Jazz: From the Congo to the Metropolitan, New York; Da Copa Press, 1975
19) Göksoy Erdal, Eleştirel Caz Tarihi, İstanbul, 1984, İmge Yayınları.
20) Göksoy Erdal, Amerikan Toplumu'nda Caz, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi, Amerikan Edebiyatı ve Medeniyeti, Bitirme Tezi, 1982.
21) Göksoy Erdal, Okay Temiz'i Kimse Tam Çözümleyemedi, Milliyet Gazetesi, 20 Ekim 1982
22) Göksoy Erdal, Erkin Koray Üzerine, 11 Şubat 1983, Somut.

23) Göksoy, Erdal, Caz Sanatına Genel Bakış, 1, 2, 3, 4, 15 Nisan, 22 Nisan, 29 Nisan, 6 Mayıs 1983 Somut.
25) Göksoy, Erdal, Okay Temiz'in Davulu, 20 Mayıs 1983, Somut.
26) Göksoy, Erdal, Önder Şenyapılı'ya gönderdiğim mektup, Sanat Olayı, Ağustos 1985.
27) Göksoy, Erdal, 1. Bilsak Caz Festivali'nde Davulcular, Stüdyo İmge, Ekim 1985.
28) Göksoy, Erdal, Müzik Beğenileri Merdiven Değildir, Stüdyo İmge, Ocak 1986.
29) Handy W. C., Father of the Blues, Sidgwick and Jackson 1957.
30) Harris Rex, Jazz, Harmondsworth, Penguin Books 1952.
31) Jones, A. M., African Music in Northern Rhodesia and Some Other Places, Livingstone Museum Occasional Paper No. 4, 1949.
32) Kmen Henry, A., Music in New Orleans - The Formative Years 1791 - 1841, Loussiana State University Press 1966.
33) Lomax Alan, Mister Jelly Roll, Cassell 1952.
34) Miller Paul Edward, Esquire's Jazz Book, Peter Davies 1947.
35) McCormick, and Oliver Paul, The Texas Blues; Unpublished manuscript.
36) Metfessel Milton, Phono photography in Folk Music, University of North Carolina Press 1928.
37) Moran Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınları, 1978, 3. basım, İstanbul
38) Nketia Kwabena: African Music in Ghana, Longmans 1961.
39) Odum Howard W. and Johnson Guy B. Negro Workaday Songs, University of North Carolina Press 1926.
40) Oliver Paul, Blues Fell This Morning, Cassell 1960.
41) Oliver Paul, Conversation With the Blues, Cassell 1965.
42) Oliver Paul, Screening the Blues, Cassell 1968.
43) Oral Zeynep, Göksoy Erdal, Doğuşundan Günümüze Caz Sanatı, Milliyet Sanat Dergisi, 15 Mayıs 1982.
44) Redfield Robert, Tepoztlan A Mexican Village, University of Chicago Press 1930.
45) Reich Wilhelm, Cinsel Ahlakın Boy Göstermesi Payel Yayınları İstanbul, 1976, 1. Baskı.
46) Spiller E. Robert, Literary History of the United States, 3th. Ed. Revised 1963, The McMillan Company, New York.
47) Turner Frederick, Remembering Song, The Viking Press 1982.
48) Ulanov, Barry, A History of Jazz in America, Pyramid Books, New York, 1957
49) Wellek, Rene and Warren Austin, Theory of Literature, A Harvest Book, Harcourt Brace, 1956.

DÜNDEN BUGÜNE CAZ

ERDAL GÖKSOY

Caz nedir?

"TÜRKÇE SÖZLÜK", TDK, 1983

...nesiyle alışverişe gitmek istedi, sonra cayu...
–O. Rifat.

caz *a. İng.* (.') **1.** Başlangıçta Kuzey Amerika zencilerinin müziği iken sonraları bütün dünyada benimsenen bir müzik türü: *Onlar alaturka dinlemek istiyor, siz caz dinlemek istiyormuşsunuz.* **2.** Caz müziği çalan orkestra.

cazbant *a. İng.* (.'.) Caz müziği çalan orkestra.

cazcı *a.* Caz müziği çalan ya da besteleyen kimse: *"Aaa diyorlar, burada bar açılmış, bak cazcı Arap kapıda."* –Y.Z. Ortaç.

...a. 1. Güreşecek ... yükü...

Oysa caz müziğin sınırlarını aşar;
hayata bir bakış tarzı, bir yaşama
felsefesi durumuna gelir.
Caz kültürdür.

Dizideki diğer kitaplar:
JACQUES **BREL**:
BİR YALNIZ ADAM
Mario Levi

DÜNDEN BUGÜNE **ROCK**
Altan Yolaçan

KDV DAHİL FİYATI
TL.